Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 32 (744) ВОСКРЕСЕНЬЕ, 28 ИЮНЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

НАЧАЛО СДЕЛАНО

Секретарь Центрального Комитета ВКП(б) тов. А. А. Андреев, в своем выступлении на всесоюзном киносовещании в декабре 1935 года остановившись на вопросах детского кино, сказал:

«Мало еще создается картин для воспитательной работы среди детей. Мы нашу детвору могли бы в огромной степени воспитывать кинокартинами, однако, эта наша продукция составляет еще очень незначительную долю».

Среди причин, приведших к такому ненормальному положению, следует отметить, прежде всего, отсутствие твердой производственной базы и отсутствие условий, способствующих собиранию в едином центре и росту творческих кадров, работающих в области детского фильма (режиссеров, сценаристов, актеров, композиторов, операторов и т. д.). Это в свою очередь, явилось следствием того, что детское кино — важнейший участок киноработы — находилось в загоне.

10 июня 1936 года — знаменательная дата в истории советской детской кинематографии. Создание специальной организации «Союздетфильм», располагающий двумя крупными, хорошо оборудованными студиями (Лихов пер., 6 и на Ленинградском шоссе в Москве), создание «Союзмультдетфильм» и мероприятия по выпуску научно-популярных и хроникальных фильмов для детей —кладут начало огромному развитию этой важнейшей области работы советской кинематографии. Масштабы и размах этих мероприятий по плечу только нашей советской кинематографии, они свидетельствуют о правильном понимании роли и задач кино как сильнейшего фактора художественно-политического воспитания юного поколения социализма.

Отныне детская кинематография получила мощную производственную базу. Но это не разрешает всех больших вопросов детского кино, а лишь создает предпосылки для полного их решения.

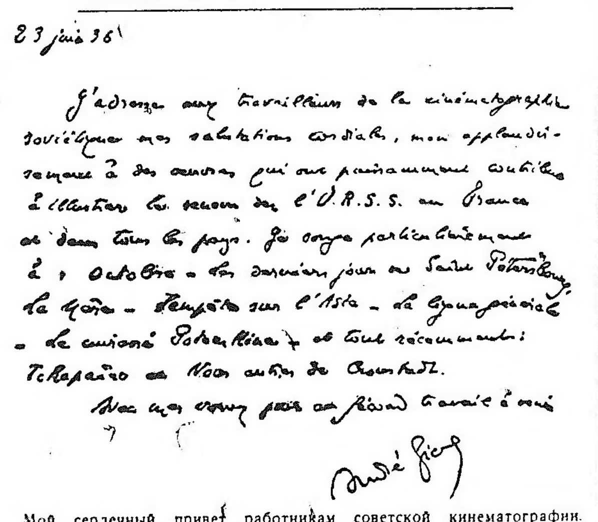
Предстоит большая и исключительно ответственная работа. Нужно в этих студиях наладить производство высококачественных детских картин. Нужно суметь до конца использовать полученную техническую базу, выжать из нее все возможное. Организуя производство детских фильмов в таких больших масштабах, необходимо учесть и избежать всех ошибок, имеющихся во «взрослой» кинематографии. Детские студии не должны знать простоев режиссеров, исправлений и переделок сценариев «на-ходу», в процессе производства, нарушения сроков постановки и смет и т. д. и т. д.

Все это окажется возможным, если работа по привлечению квалифицированных творческих сил и по подготовке сценариев сразу же будет поставлена на должную высоту. В детских студиях должна быть создана подлинно творческая атмосфера заботы, внимания к основным кадрам детского фильма, а так же и к будущим потребителям их продукции. Сценарии детских фильмов не должны бесконечно ходить по бюрократическим инстанциям, не должны попадать в руки политически и художественно безграмотных людей, не знающих запросов детского зрителя.

Неот'емлемой частью работы студий должна стать широко развернутая работа по изучению нужд и запросов детского зрителя, его реакций на просмотренные фильмы, изучение подлинной жизни и быта детей, их поведения в школе, пионеротряде, лагерях, дома, их интересов и устремлений. Авторы детского фильма ни на минуту не должны забывать, что они ведут большую педагогическую, воспитательную работу. Нужно тщательно накапливать и собирать опыт работы, совершенствоваться. Из этого следует, что работа в детском кино не должна быть «проходным двором» лазейкой, через которую можно пробраться во «взрослое» кино. Крупнейшие мастера «взрослого» кино должны привлекаться для работы над детской тематикой, должны передавать свой опыт мастерам детского. Систематически и упорно создавая и накапливая навыки киноработы для детского зрителя, работая в тесном контакте с детской литературой и используя ее опыт, опираясь на поддержку и помощь ленинского комсомола, советской общественности и печати, наши детские студии смогут создать кинопроизведения, достойные лучшего в мире и самого благодарного юного зрителя.

Детскому кино нужны свои «Чапаевы», и они должны быть созданы. В этом единственный смысл создания самостоятельных детских студий, в этом главнейшая задача руководства студиями и их творческих кадров. Ныне в системе кинематографии созданы все возможности для того, чтобы ответить **делом** на указания, данные тов. Андреевым в декабре 1935 года. Никакие ссылки на особые трудности, на «специфику», не допустимы. Требования партии и страны, требования юного зрителя должны быть выполнены во что бы то ни стало. Детская кинематография имеет все возможности, чтобы стать передовым участком советской кинематографии.

РАБОТНИКАМ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ


23 juin 36

J'adresse aux travailleurs de la cinématographie soviétique mes salutations cordiales, mon applaudissement à des œuvres qui ont puissamment contribué à illustrer le renom de l'U.R.S.S. en France et dans tous les pays. Je songe particulièrement à: Octobre – les derniers jours de Saint Pétersbourg – la Mère – Tempête sur l'Asie – la Ligne générale – le cuirassé Potemkine, et tout récemment: Tchapaïev et Nous autres de Cronstadt.

Avec mes vœux pour un fécond travail à venir

André Gide

Мой сердечный привет работникам советской кинематографии. Я восхищен вашими произведениями, которые сильно способствовали поднятию престижа СССР во Франции и во всем мире. В особенности я имею ввиду «Октябрь», «Последние дни Санкт-Петербурга», «Мать», «Буря над Азией» *) «Генеральная линия», «Броненосец Потемкин» и — совсем недавние — «Чапаев» и «Мы из Кронштадта».

Желающий вам плодотворной работы в будущем —

АНДРЕ ЖИД.

*) Под таким названием шел за границей фильм «Потомок Чингис-Хана».



Кадр из детского фильма «Дети капитана Гранта». Сценарий О. Леонидова, реж. В. Вайншток, сорежиссер Д. Гутман, директор производства Л. Инденбом, главн. операт. засл. арт. респ. А. Кальцатый, 2-й оператор Фрадкин, композитор И. Дунаевский, худ. В. Баллюзек, фотограф Б. Тимофеев.

Всенародное обсуждение проекта Конституции СССР

ГОВОРЯТ РАБОТНИКИ КИНЕМАТОГРАФИИ

ДОСТОЙНО ОТРАЗИТЬ НАШУ ВЕЛИКУЮ ЭПОХУ

Великой радостью и гордостью переполнены сердца трудящихся Союза ССР. Все обсуждают проект замечательной сталинской Конституции, завершающей великие успехи, достигнутые Советским союзом в социалистическом строительстве.

Мы получаем самую демократическую в мире Конституцию. Безграничную любовь к творцу Конституции товарищу Сталину вызывает каждый пункт этого всемирно-исторического документа.

В эти дни радостно представить себе наше прекрасное недалекое будущее, когда сотрутся все грани между физическим и умственным трудом. Мы, работники кино, должны еще много поработать над собой, многое осмыслить по-новому для того, чтобы наши произведения могли достойно, с предельной художественной правдой отразить нашу великую эпоху во всей ее глубине.

Э. ШУБ,
заслуженная артистка республики.

РАДОСТНО ЖИТЬ И РАБОТАТЬ

Великая сталинская Конституция является для нас, творческих работников, стимулом к творчеству. Конституция охраняет наш труд и отдых. Каждого из нас она захватывает своей огромной жизненностью, широтой задач, ощущением молодости нашей страны.

Я думаю о молодежи зарубежных стран, которая сейчас проводит бессонные жаркие летние ночи, горячо споря о так близких их сердцу словах нашей Конституции. Я думаю о женщине буржуазных стран. Наша Конституция показывает ей совершенно новый образ человеческой и женской судьбы.

Перед равноправной советской женщиной стоят крупные жизненные цели. Стираются грани между умственным и физическим трудом.

Сейчас я работаю над сценарием к XX-летию Октябрьской революции — «Член правительства», о женщине-крестьянке, государственном человеке, о советском работнике и поэте. Я считаю основной моей творческой задачей в сценарии не только показать нашу замечательную действительность, но и проследить за тенденциями развития.

Конституция проливает яркий свет на будущее нашей страны. Как радостно жить и работать!

КАТЕРИНА ВИНОГРАДСКАЯ,
кинодраматург.

БОЛЬШЕ И ЛУЧШЕ УЧИТЬСЯ

Проект новой советской Конституции наполняет сердце радостью и гордостью за нашу родину. Конституция обязывает каждого из нас еще лучше работать над укреплением мощи нашей замечательной страны. Хочется еще больше учиться, чтобы быть ее достойными сыновьями и дочерьми.

Глубоки и крепки корни могучего социалистического дерева, взращенного нашей коммунистической партией и ее вождем товарищем Сталиным. Недалек тот день, когда во всем мире появятся новые жизненные побеги этого дерева.

НАТА КОСТИНА,
ассистент режиссера, стахановка мультцеха Союзтехфильм.

ГОРДИМСЯ СВОЕЙ РОДИНОЙ

Я художник. И как художник, я могу сравнить сталинскую Конституцию с великолепным художественным полотном, красочно и гармонично показывающим нашу счастливую жизнь.

С первых же дней своего существования советская власть относилась с величайшим вниманием к интеллигенции. Проект новой Конституции, третий пункт которой гласит, что «вся власть в СССР принадлежит трудящимся города и деревни», делает интеллигенцию равноправной частью советского народа.

Право на труд, на науку есть право на искусство. Эти великие положения Конституции окрыляют нас и воодушевляют на новые творения. Растет гордость за свою страну. Все больше ощущаешь, что ты полноправный гражданин Советского Союза, которому партия и правительство оказывают большое доверие. Хочется жить и творить, чтобы быть достойным гражданином своей дорогой родины. **Художник С. КОЗЛОВСКИЙ.**



«Садовник», производство Ленфильм, режиссер С. Юткевич, оператор И. Мартов. На снимке: арт. В. Лукин в роли Матвея Бобылева, артист А. Матов в роли садовника и Вася Федоров в роли Сени.

НЕОБЫЧАЙНЫЙ ПОД'ЕМ

В своем цехе я проводил читку Конституции. И нет у меня слов, чтобы рассказать о той огромной радости, которая охватила рабочих после ознакомления со сталинской советской Конституцией. Как-то невольно хочется оглянуться назад, посмотреть, чем ты был, чем мог бы быть и чем стал теперь.

Мой отец—батрак, ничего не имел, кроме мозолистых рук, согнутой нуждою спины да кучи ребят. Умер он рано, сломился от тяжелой жизни. Я даже не окончил трехлетней школы, и уже 11 лет мать отдала меня в город в «мальчики». Сладкого в моем детстве было мало. Затем меня призвали в царскую армию, где я терпел унижения и пощечины, и только революция спасла меня. Служил я потом в Красной армии. Прямо из ее рядов пришел на Потылиху да вот и работаю здесь уже 15 лет. Люблю свою фабрику, как дом родной, и болею за ее недостатки, радуюсь ее радостям.

В 1927 году вступил в партию, с начала движения отличников был отличником. Сейчас я бригадир-стахановец и за работу по картине «Мы из Кронштадта» премирован путевкой на курорт. Мне 42 года, уже близится моя старость, но Конституция позаботилась о моей старости, и я без страха встречу ее. У меня будет кусок хлеба, я не останусь на улице, как обречены на это старые рабочие в капиталистических странах. У меня есть сын. Мое правительство позаботилось и о нем. Он гражданин СССР и имеет право на образование, он не будет «мальчиком» у какого-нибудь купца, и я счастлив за него. Я с гордостью и радостью встречу день, когда смогу послать его в нашу Красную армию, я знаю, он с честью выполнит свой долг советского гражданина, если понадобится защитить свою родину от врагов.

131 статья нашей Конституции говорит, что мы должны беречь и укреплять общественную социалистическую собственность и т. д. Я, старый производственник, горячо приветствую эту статью закона. У нас в цехе есть еще рабочие, не понимающие того, что плохое, небрежное отношение к осветительной аппаратуре—это тоже расхищение государственных, наших же средств. Надо беречь аппаратуру, надо любить свое дело.

Мой необычайный под'ем, мою радость, с которой я встретил Конституцию, я перенесу в цех и по-большевистски буду бороться за гордое звание гражданина Советского Союза, за свою Конституцию.

М. А. БЕЛЯЕВ,
бригадир-стахановец осветительного цеха Мосфильм.

КОЛХОЗЫ СТРОЯТ ЗВУКОВЫЕ КИНОТЕАТРЫ

Прекрасный почин Азово-Черноморья

По инициативе лучших людей передовых колхозов Азово-Черноморья, в районах края развертывается большое строительство колхозных звуковых кинотеатров. Колхозники станиц Елизаветинской, Азовского района, Анастасьевской Славинского района, села Новопавловск Белоглинского района и многих других уже в этом году к празднованию 19-й годовщины Октябрьской революции будут иметь свои новые звуковые кинотеатры.

Сейчас строятся 12 кинотеатров. Одна характерная деталь — колхозники высказываются против того, чтобы в помещении, где демонстрируются кинокартины, проводились и другие виды культурной работы. Колхозники хотят иметь у себя в колхозе настоящий кинотеатр, специально выстроенный и в корне отличающийся от клубных киноустановок.

Театры строятся целиком силами и на средства колхозов. На строительстве используются местные материалы—кирпич, глина, камень, черепица и т. д. Строители — сами колхозники. Таким образом, денежные затраты пойдут лишь на приобретение оборудования, устройство электрического освещения и на мебель. Театры строятся двух типов — на 250 и 150 мест.

Краевые и центральные организации обеспечили широкую консультацию колхозам по всем вопросам строительства театров. Госкинопроектом разработаны типовые схемы и проекты колхозных кинотеатров. На каждое строительство посылаются также необходимые расчеты и рабочие чертежи.

По проектам архитекторов Кубеца, Лоренцова и Струкова колхозный кинотеатр будет представлять собой значительное по размеру (кубатура театра на 150 мест — 1791 кбм.) одноэтажное, красиво оформленное каменное здание. Снаружи и внутри оно оштукатурено. Фасад обрамлен стройным парапетом, посередине — широкий вход, по сторонам которого специально выделено место для рекламы. Пройдя вестибюль, зритель попадет в широкое просторное фойе, площади которого позавидуют многие городские кинотеатры — оно составит 60 процентов площади зрительного зала. В зале — 11 рядов мест. Экран размером 2,4 X 3,2 метра даст вполне ясное и четкое изображение. Перед экраном устраивается небольшая эстрада. В каждом театре, кроме зрительного зала и фойе, будут помещения для небольшой читальни и буфета, радиоузел, курительная комната и т. д.

Прекрасный опыт и инициативу Азово-Черноморья должны подхватить и другие края и области. Мы уже имеем многие сотни колхозов, которые на собственные средства строят многочисленные культурные учреждения. Среди них—колхозный звуковой кинотеатр должен занять одно из центральных мест.

П. С.

При дневном свете

В детском районном парке

Двадцать третьего июня на Потылихе, неподалеку от Мосфильм, состоялось торжественное открытие культурного районного парка.

Большой любовью к детям, пониманием ребячьих вкусов проникнуто все, что видишь в этом парке. Весь парк с качелями, детскими каруселями, кукольными домиками, с богатейшим арсеналом забав принадлежит детворе.

Совсем особое место занимают у ребят «аттракционы», подаренные парку Мосфильм — одним из шефов парка.

В самом деле. Где еще, на какой детской площадке, в каком, даже лучшем парке могут похвастать ребята, что у них есть «настоящая» пушка из «Цирка», та самая пушка, с помощью которой конструктор-любитель Скамейкин «перегнал Америку». А ангар № 4 из «Космического рейса», полностью вместе с ракетой перенесенный в парк; разве это не интересно? Или весь флот «Гулливера», стоящий теперь на рейде в пруду парка?

Но даже и эти замечательные, любопытные вещи не были «гвоздем» программы в день открытия парка. В этот день воображение юных гостей волновал ослепительный, нестерпимо сверкающий на солнце экран дневного кино, которое организовал второй шеф парка—Союзкинохроника. Собственно, многие окрестные ребята уже задолго до дня открытия парка отлично усвоили и имя Франгулова — изобретателя дневного кино, и самый его принцип. Товарищ М. Дольский, который руководил монтажем экрана и проекционной будки, говорит, что дети и мешали и помогали ему работать. Трудно было отвечать на их бесконечные: «Почему? А как?» Но зато нетерпеливое желание ребят видеть поскорее дневное кино в действии заразило всю бригаду таким энтузиазмом, что монтаж, на который в обычных условиях ушло бы месяца два, был закончен в 10 дней.

Дневное кино в день открытия смотрело свыше 4 тыс. ребят. Им показали «Звездочку», «Юные таланты» и «5-й номер Пионерии». Зрелище обезьянки, вертящей ручку кинос'емочного аппарата, звонящего в колокольчик петушка, мелодичные звуки скрипки Буси Гольдштейна—вызвали у ребят бурю неописуемого восторга. Их кино, и такое хорошее! Главное же ведь—это первый опыт показа дневного кино на открытом воздухе!

Кстати об опыте. Бригаде Союзкинохроники, устанавливавшей кино — руководителю тов. Дольскому, его помощнику тов. Камионскому и стахановцам фабрики тт. Чистову, Лаврентьеву и Славину, нужно отдать должное. Они вложили много выдумки и изобретательности в свою работу. Остроумно устроена кинобудка, скрытая от глаз зрителя в самой сцене, интересен установленный на сцене матерчатый козырек, ограждающий экран от солнечных лучей, и много других мелких, но важных приспособлений, заботливо продуманных бригадой Дольского. В первый же день открытия были достигнуты превосходная слышимость и неплохая, особенно со средних мест, видимость.

А. П.

КОРОТКОМЕТРАЖКИ О СОЛНЕЧНОМ ЗАТМЕНИИ

Заканчивается производство короткометражных фильмов о солнечном затмении как для союзного экрана, так и для экспорта. Большой интерес представляют с'емки, показывающие работу советских и иностранных ученых на Кубани. Все фазы затмения засняты очень удачно. В частности, хорошо получилась на пленке солнечная корона, заснятая в момент полного затмения.

КИНОЭКСПЕДИЦИЯ В ТАННА-ТУВУ

Московская студия Союзкинохроники отправляет экспедицию в Танна-тувинскую народную республику. Экспедиция под руководством автора — оператора тов. Небылицкого заснимет в гор. Кизыл (Красный) народные празднества по случаю 15-летия существования республики, а также ряд сюжетов, характеризующих ее достижения, природу и быт населения. Намечено выпустить специальный короткометражный фильм. На обратном пути экспедиция посетит Минусинск, где заснимет короткометражный фильм о Енисее.

О ПЛАНЕ 1937 ГОДА

БЛАГИЕ НАМЕРЕНИЯ

От нашего специального корреспондента

В киевской киностудии составлением плана 1937 года занялись не больше месяца назад.

В плане перечисляются 24 названия будущих фильмов, причем коротко указывается их содержание. Здесь упомянуты многие славные в нашей стране профессии: директор, шахтер, колхозник, предрик, секретарь комсомола, лейтенант, перечислены многие интересные темы о старой и новой Украине и т. д.

Но из 24 названий налицо только пять готовых сценариев. Три из них просто старые сценарии, не утвержденные в текущем году по причине их низкого качества: «Золотая свадьба» Яновского, «Орден Ленина» Левады и «Храбрый трус» Донченко. Нет, конечно, никакой гарантии, что эти сценарии будут утверждены. Четвертый сценарий «Песнь о свечке» И. Кочерги — многострадальное произведение, переделками которого занималось пять человек. Этот сценарий входил в утвержденный ГУКФ план 1936 года и приписан теперь к 1937 году только потому, что он задержан из-за переделок. И, наконец, пятый сценарий «Отец» Ковтунова еще никем не утвержден и не принят.

18 тем не обеспечены ничем, кроме замечательной формулировки: «есть принципиальная договоренность с автором» или лучше: «есть мысль повести переговоры с писателем таким-то». В плане есть три договора на сценарии — Розенштейна «Директор», О. Леонидова «Киев» и К. А. Тренева «Колхозники». Но сроки сдачи сценариев в договоре благоразумно не указаны и кроме подписанных договоров и выданных авансов ничего реального нет.

За период с 1 января 1935 г. по 1 июня 1936 года студия заключила 94 договора на общую сумму 1.016.100 руб. Выплачено по этим договорам, к счастью, не все, а «только» 568.518 р. потому, что 33 договора аннулированы.

В производство же из всей этой массы сценариев пошло только шесть. Невольно встает вопрос — откуда же взялось столько авторов?

Оказывается, что вся студия трудолюбиво писала сценарии. В списках авторов стоят все режиссеры студии (Ковтунов, Кучвальский, Гричер, Кавалеридзе, Файнберг, Коломийцев и др.), б. руководитель художественного отдела Лазурин, зав. сценарным отделом Катинов, даже секретарша директора треста Подуражная.

Благодаря такой «работе с авторами» был сорван производственный план 1936 года и будет сорван темплан 1937 г., если только новый художественный руководитель студии тов. Бенакович не возьмется за это дело немедленно и энергично.

До последних дней в студии никто не заботился о сценарном плане будущего года. Зав. сценарным отделом т. Катинов заявил нам, что он не готовился к 1937 году. А директора студии, очевидно, тоже мало волновал производственный план будущего года.

Составив «план» на 24 темы — эту формальную отписку, предназначенную для канцелярий треста — руководители студии занялись «текущими делами».

Руководитель же художественного отдела Украинфильм тов. Левит вполне удовлетворился такой бумажкой и утвердил этот план.

Чтобы теперь спасти план юбилейного года, нужны самая напряженная работа художественного руководства, тесная связь с писателями, а не «принципиальная договоренность», привлечение лучших творческих сил к работе над сценариями. А такие силы на Украине есть. Надо только работать с ними, помогать им, словом руководить по-настоящему.

О. АФАНАСЬЕВА.

Киев.

НОВЫЙ КИНОЖУРНАЛ

В московской студии Союзкинохроники создана специальная редакция транспортных фильмов. Главным редактором назначен начальник культполитпросветотдела НКПС тов. Воровской. В редакцию вошли: режиссеры тт. Гейман и Дик, операторы — тт. Лампрехт и Семенов и начальник постановочной бригады тов. Докупиль.

Ко дню железнодорожников — 30 июля будет выпущен первый хроникальный фильм, посвященный железнодорожному транспорту. На примере Азово-черноморской, Северокавказской, Кировской, Курской и Октябрьской железных дорог будут показаны работа и успехи транспорта. В дальнейшем будет систематически раз в месяц выходить транспортный хроникальный киножурнал.

ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

Письмо из Парижа

После обстоятельного изучения восьми киностудий (Прага, Вена, Париж, Лондон), бесед, встреч отчетливо ощущаешь, что мы плохо информированы о том, какую роль играет советская кинематография на мировом экране.

Наши фильмы идут во многих странах. Их появление всегда остро, действенно. В парижских газетах ежедневно специальная рубрика о советских фильмах. Указано: где идут какие советские фильмы, в какие часы. В кинополосах (помещаемых еженедельно во всех газетах) дают справки: какие фильмы готовятся в СССР, кто из советских драматургов что пишет.

Изучили ли мы через людей все огромное влияние советских фильмов? Десятилетнюю международную работу «Броненосца Потемкина»? (Он идет сейчас в Лондоне. Поднят вопрос о демонстрации его и в Париже). Влияние фильмов Пудовкина, Довженко, Васильевых, Рошаля, Эрмлера и других?

Наша кинопресса сухо, скупо, скучно дает несколько строк так называемых «выдержек» из случайных иностранных газет после премьеры и этим дело ограничивается. Здесь, на Западе, окунувшись в мир западной кинематографии, понимаешь, особенно остро, как велика наша кинематография. Она вся от искусства, от мысли, от сердца, от прямоты и смелости. «Советский фильм» — здесь при этих словах всегда комплекс ожиданий, надежд, интереса, повышенных споров. Даже крайние правые пишут: «У советских фильмов есть душа. Это то, о чем безнадежно тоскует Голливуд».

Советские фильмы совершают сложные географические путешествия; годами ждут, делают обходы, прорываются, побеждают цензуру. Сейчас в Париже после «Мы из Кронштадта» под напором литературной, театральной и кинообщественности цензура разрешила дважды запрещенный фильм «Юность Максима» и поставлен вопрос о разрешении «Подруг» и «Аэрограда».

Мы встречались с директорами, продуссерами, режиссерами, «звездами» Англии и Франции. Их оценка советских фильмов неизменно полна уважения, признания и ожиданий. Расспрашивают о «советском Голливуде», о новых наших работах, о выпусках 1937 г. Многое знают, видно, что читают о нас внимательно. Ряд кинодеятелей Запада уже по-деловому с нами связан. Но есть ли отражение этой органики международного кинообмена, этой пульсации в нашей кинопрессе? Нет. Предложено ли творческим работникам западной и американской кинематографии писать нам? Нет. Пишут ли наши киноработники в международные (есть много левых, прогрессивных изданий) киножурналы и газеты? Нет, за исключением может быть одного, двух человек.

Мы не втянуты в ритм международной киноработы, дела, творчества. Всуе произносятся слова об «изучении», «освоении», «опережении»! Надо же знать, **где, кого, что и как изучать,** осваивать и опережать! Должны быть поставлены на это дело — изучение профессиональной международной кинопрессы — знающие люди с опытом, с кругозором, главное — интересующиеся делом.

Изучение международной кинематографии, показ огромного международного эффекта наших фильмов, стимулирование наших творческих кадров должны стать одной из главных задач нашей кинопрессы.

ВС. ВИШНЕВСКИЙ.

От редакции. Соглашаясь с точкой зрения т. Вишневского о необходимости серьезного изучения зарубежной кинематографии и усиления наших международных связей, мы с ближайших номеров газеты уделим этим вопросам большее внимание, чем это было до сих пор.

ПРЕВРАТИМ ДЕТСКОЕ КИНО В ПЕРЕДОВОЙ УЧАСТОК СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Оправдаем надежды

Наша жизнь всегда опережает наши смелые желания. Прошел лишь год после создания экспериментальной детской студии ГУКФ. И вот детская кинематография выходит с задворок киноискусства и занимает в нем полноправное место. Забота партии и правительства о детях неустанна. То, что за детскую кинематографию взялся ЦК ВЛКСМ, обеспечит ей долгожданный расцвет.

Прошел лишь год, и вот сегодня создается первая в мире большая самостоятельная киностудия по производству исключительно детских кинофильмов.

Совершенно естественно, что каждый из нас, идейно работающий в детском кино, приходит к факту создания самостоятельной киностудии по производству исключительно детских фильмов, не как новичок. Мы смотрим на этот громадный факт, как на возможность реализовать свои замыслы, претворить в жизнь свои творческие мечтания.

Скажу о себе.

Есть законная жадность у всякого художника делать произведения искусства все более и более совершенными. Радость заключается не только в создании вещи, но и в накапливании мастерства, в ощущении крепнущей творческой мускулатуры.

Творческая жадность — стимул тогда, когда человек говорит себе: «Я могу сделать больше того, что делаю, я хочу сделать больше того, что могу».

Нужно притти в новую студию, не растеряв ни капли из накопленного опыта, нужно учесть все промахи и ошибки, чтобы с яростью и непримиримостью добиваться в этой студии создания условий, обеспечивающих производство высококачественных детских картин в большом количестве.

За плечами у меня грустный год. Я не снимала. Но все, что мною накоплено в развитии моего метода работы с ребенком, все это является фундаментом будущей работы.

17 июня ГУКФ окончательно утвердил мой режиссерский сценарий «Отец и сын». Так как с момента подачи режиссерского сценария в ГУКФ (23 апреля) группа вела подготовительную работу, мы надеемся, провести остающуюся подготовку в возможно короткий срок.

Уже подобраны исполнители на детские роли. Художник Бейтнер заканчивает эскизы, и мы готовимся к запуску картины в производство.

Сюжет фильма «Отец и сын» строится на следующем конфликте: отец — директор завода, старый большевик и прекрасный работник, уделяет недостаточно внимания воспитанию своего сына. Мальчика засасывает улица. Но партком завода, школа, и, наконец, сам отец исправляют ошибку, допущенную в воспитании мальчика.

Скажу еще о своих чаяниях и мечтах. После фильма «Отец и сын» я хочу сделать фильм по сюжету повести Марка Твэна «Принц и нищий». Фильм хочу сделать цветным. Я хочу дать детям большую историческую картину, но не так, как это у Твэна, где по существу Англия XVII столетия с ее народным бесправием, совершенно не отражена. Я хочу дать настоящую Англию того времени дать ребятам большой познавательный исторический материал и вместе с тем занимательное зрелище.

Помимо этого, я уже сейчас работаю над очень интересующим меня жанром: фильм-новелла для детей.

Постановление ГУКФ о сниженном метраже детских фильмов, бесспорно правильно. Но эта область требует упорного экспериментирования, ибо длина наших полнометражных картин в 2400 метров возникла, по-моему, не случайно. Метражный «стандарт» до сих пор то и дело в ряде случаев нарушается как у нас, так и на Западе.

Нарушение метража идет в большинстве случаев не в сторону уменьшения, а в сторону увеличения его. «Мы из Кронштадта», «Новые времена», «Сон в летнюю ночь» и др. фильмы выше этого стандартного лимита. Очевидно, каждый данный фильм в зависимости от об'ема материала, охвата темы и глубины трактовки, а также индивидуальных творческих особенностей дает отклонение. До сих пор в драматургии, театра и кино, а также и в литературе наиболее трудной формой считается форма короткого рассказа-новеллы. Эта форма является и наименее распространенной. Мастерства короткого, насыщенного рассказа еще не освоили ни кинематограф, ни театр. Исключение составляют диснеевские мультипликации, но это другой род оружия.

1800 метров для детского фильма, требуют большого мастерства от того, кто будет делать эти фильмы. Такое мастерство возможно лишь на основе беспрерывного экспериментирования, ибо мы хотим дать детские фильмы не скороговоркой, охватив сложнейшие темы, но осваивая материал нашей действительности через ребенка и с ребенком.

Я думаю, что добиться полноценной детской картины в 1800 метров, не снижая качества этой картины, будет так же трудно, как решить вопрос фильма-новеллы.

Решение этих задач стоит у меня на очереди. Я надеюсь, что новая студия поможет мне все это выполнить, а главное — поскорее.

М. БАРСКАЯ.

НОВЫЕ УСЛОВИЯ—НОВЫЕ ТЕМПЫ

Постановление ЦК ВЛКСМ и приказ т. Шумяцкого о детском фильме являются огромным событием, важнейшим поворотным этапом в истории кинематографического искусства.

Проблема создания хороших детских кинокартин начинает получать реальное и деловое разрешение. Для производства детских фильмов создается значительная материальная и техническая база, создаются серьезные условия.

Какие требования пред'являют эти условия к нам — работникам детского кино?

Прежде всего быстрое освоение большой производственной базы, которая нам дается. Ни один павильон не должен знать простоя, для этого необходима большая напряженная работа всего коллектива вновь созданной студии. Эта единственная в мире по своим масштабам детская киностудия с самого начала должна найти новые формы общественной связи со своим юным зрителем (здесь очень полезно будет изучить прекрасный опыт театра Натальи Сац) по-новому организовать работу и досуг ребенка-актера в студии.

Само собой разумеется, что вопросы качества нашей продукции должны встать перед нами также по-новому, со всей принципиальностью и остротой. Но нельзя забывать, что



«Концерт Бетховена», производство Белгоскино, режиссеры Б. Шмитгоф и М. Гавронский. На снимке: арт. Людмила Шабалина в роли пионервожатого Жени Дрялик и ее собака «Фреди».

сотни тысяч наших юных отличников учебы, конструкторов, натуралистов — все это шумное, счастливое и самой требовательной аудиторией. Ибо нельзя забывать, что только высоким качеством нашей продукции мы сможем, наконец, привлечь в детскую кинематографию крупных мастеров литературы и драматургии.

О темпах. Нельзя считать нормальным, когда квалифицированный режиссер работает по году-полтора над одним фильмом. Правда, несколько лет назад иначе работать было трудно, так как пренебрежительное отношение к детскому фильму приводило часто к тому, что режиссер, даже при наличии хорошего сценария, вынужден был тратить больше времени на «протаскивание» этого сценария, чем на самое производство. Только этим, кстати я об'ясняется, что за семь лет работы, я сделал всего пять картин.

Разумеется, сейчас так работать нельзя. Новые условия — новые темпы! Мы должны добиться, чтобы режиссер выпускал не меньше двух картин в год.

Моей первой работой в Союздетфильме будет фильм о пограничниках, который я буду ставить по сценарию Бачелиса и Долгополова. Этот фильм я постараюсь сделать так, как этого требуют новые условия.

Нельзя говорить о детском кино не вспомнив с любовью об Алексее Максимовиче Горьком, о писателе-революционере. Может ли быть задача для художника более достойная, чем воспроизведение на экране замечательной биографии Алексея Максимовича.

В. ЖУРАВЛЕВ.

От слов—к делу

В детском фильме «По следам героя» есть такой эпизод. Ребята, подслушав разговор руководительницы детского дома тети Маши со сторожем Данилычем, узнают, что летательная машина — их любимое детище, будет ликвидирована. Пятерка героев начинает дружно реветь.

В этом эпизоде самым трудным оказалось заставить ребят плакать. Все было испробовано: уговоры, обещания, подарки — ничего не помогало. Стоило только начать репетицию, как какая-нибудь необыкновенная поза одного из героев — Рыжика, превращала плач в смех.

Наконец, с помощью лука, глицерина и бесконечных репетиций цель была достигнута. Начали снимать. Вдруг в павильоне выключили свет.

Вызывают в производственный отдел и предлагают прекратить с'емки, заявляя:

— В соседнем павильоне начались с'емки массовки для цветной картины, это стоит 15 тысяч рублей. Обеим группам тока нехватит, так что вы с вашими детьми подождете.

С'емка эпизода, срепетированного с неимоверным трудом, была отложена.

Можно привести еще очень много подобных фактов. Достаточно сказать, что картина стоимостью в 480 тыс. рублей, имеет акты о простое почти на 100 тыс. рублей. Более красноречивой иллюстрации отношения к детской картине нельзя привести.

Отныне детское кино имеет собственную базу. Здесь можно будет накоплять и концентрировать опыт, проводить научно-исследовательскую работу, четко, бесперебойно работать.

Вновь рожденный Союздетфильм должен начать с собирания кадров работников детского кино. Трудно предположить, чтобы нашлось много людей, в которых бы сочетались качества педагога, постановщика и, наконец, человека, умеющего расположить к себе ребят. Если же дети не любят режиссера, у которого они снимаются, то никакого толка не выйдет.

Но не только трудности работы с детьми пугают многих. Боязнь получить ярлык «детского работника» на долгие годы — очень многих отталкивает от детского фильма.

Необходимо иметь определенное число работников, в том числе и режиссеров и сценаристов, целиком посвятивших себя детскому фильму. Вместе с тем, крайне важно привлекать на одну-две постановки режиссеров из взрослой кинематографии. Окружите вниманием детскую картину, создайте все нужные условия (моральные и материальные) и тогда режиссеры взрослых фильмов будут работать и для ребят.

Решающим является и вопрос о кадрах юных актеров. Опыт красноречиво говорит, что детской кинематографии нужны юные актеры. Где их взять? По моему мнению, самый радикальный и правильный путь — организация своеобразной актерской детской школы. Не надо пугаться этого. Вспомним, что в балетной школе ГАБТ дети начинают учиться с восьмилетнего возраста. Важно так организовать учебу, чтобы дети в этой школе так же всесторонне развивались и получали общие знания, как и в любой другой советской школе.

Не следует опасаться, что ребята увлекутся кинематографией и больше ничего не захотят знать. Я приведу пример. Мальчишка, игравший Ваську Шмидта в картине «По следам героя», пользовался большим успехом, как артист. В школах детишки даже играют «под него». Спустя три месяца после выхода картины, когда я спросил моего маленького актера, кем он хочет быть, он совершенно серьезно ответил: шофером.

Совершенно необязательно готовить в этой школе актеров для взрослых картин. Всестороннее образование, которое ребята получат в этой школе, позволит им, если они в дальнейшем не будут пригодны для актерской работы, поступить в любое учебное заведение. В такую школу надо брать ребят, которые уже себя зарекомендовали на с'емках или участников самодеятельных художественных кружков.

К решающим вопросам относится и критика. Здесь нужно начинать с пустого места. Критической литературы по детскому фильму совершенно нет. Критика должна помочь детской кинематографии дать своему зрителю продукцию, которую он ждет.

Никто еще не удосужился провести серьезное, методическое исследование влияния картин разных категорий на детей. Мы должны определить какого рода приключенческие картины нужно делать. Дети любят «Чапаева» за его храбрые, полные приключений подвиги. Они любят героев Кронштадта за их яркую, волнующую жизнь, полную революционной романтики. Что же и как надо делать для детей?

Не ответив на все эти вопросы, не зная как следует зрителя, трудно, почти невозможно, создать образы, которые ребята горячо полюбили бы.

Надо всерьез взяться за изучение многомиллионного детского зрителя; Союздетфильм должен считать научно-исследовательскую и педагогическую работу своей прямой обязанностью.

Мы ждем от Союздетфильм энергичной работы с первых же дней деятельности. От взрослых студий и «взрослых дядей» не надо перенимать их медлительные темпы работы. Союздетфильм не должен знать простоев режиссеров, переделок заснятых картин и тем более брака. Работа в новой студии должна закипеть по-молодому, бодро, весело и страстно!

В. НЕМОЛЯЕВ.



«Леночка и виноград», производство Ленфильм, реж. Кудрявцев, оператор Полынкин. На снимке: актриса Я. Жеймо в роли Леночки.



«Трое с одной улицы», реж. Н. Шпиковский, оператор Окупич, ассистент Дора Феллер, производство детской студии ГУКФ. Кадр из фильма.

„ГЛАВНОЕ, ЧТОБЫ БЫЛО ИНТЕРЕСНО“

(Из бесед с детьми)

Наши беседы происходили просто. На улице, на бульварах, в дачном поезде, в трамвае, дома, — везде останавливали мы детей и спрашивали о том, что они думают о детском кино. Один наш собеседник принял нас даже верхом на заборе стадиона, откуда он смотрел матч детских команд. Собеседник наш был не слишком доволен тем, что мы отрываем его от важного дела и беседу он вел, лишь изредка подавая краткие реплики в те моменты, когда ослабевало напряжение борьбы на футбольном поле.

Так, скопилось несколько бесед с детьми в возрасте от четырех до шестнадцати лет.

И нужно сказать, что наши дети подходят очень серьезно и требовательно к вопросам искусства кино. И нужно сказать еще, что многие критические замечания о том, что они видели и, в еще большей степени их пожелания и «заказы», отличаются большой меткостью, обоснованностью и неоспоримостью.

Ниже приводятся наиболее значительные и характерные выдержки из некоторых бесед.

★

Нас было четыре собеседника: Александр Жгун, 16 лет, перешедший в десятый класс, Игорь Панфилов — 15 лет, перешел в восьмой класс, Алик Сатаров — 14 лет, перешел в седьмой класса и я.

Все трое страстные любители кино. Они хотят видеть прежде и больше всего героические картины и картины из нашей жизни, но не такие, как «Жизнь Петра Виноградова», например, потому что это очень скучная и обыденная картина, а такие, как «Летчики», которая очень интересно показывает обычную жизнь летчиков. Итак прежде всего—героическое.

— Обязательно нужны смешные картины,—говорит Жгун,—а то от трагических картин иногда устаешь, они тяжелое впечатление производят, а нам надо обязательно смеяться, нам нужен отдых,—пусть не забывают, что мы учимся.

К этому присоединяются и Игорь и Алик, но они хотят наравне с героическим видеть картины про путешествия и о жизни диких животных. Алик, например, говорит:

— Вот из Жюль Верна, кажется, ставят «Дети капитана Гранта», а можно сделать гораздо больше. И «Таинственный остров», и «80 тыс. лье под водой», и «В 80 дней вокруг света».

Это мнение было единогласно поддержано всеми, но Александр Жгун прибавил:

— Дон-Кихота надо бы поставить, замечательная комедия бы вышла и дать играть Дон-Кихота и Санчо Пансу [illegible] или похожим на них актерам.

Панфилов к этой заявке прибавил заявку на Робинзона Крузо. Затем высказаны были пожелания, чтобы были поставлены исторические картины «по Виктору Гюго из «заграничной истории», и из истории России о Пугачеве, Стеньке Разине и Петре I». Кроме того, обязательно нужны картины, где были бы замечательные виды, например — Дальний Восток с тайгой.

— Главное, чтобы было интересно, —говорят они,—можно ставить обо всем.

Шура Герцзон одиннадцати с половиной лет уже перешел в пятый класс. Он учится на круглое «отлично». Он активист детского театра и страстный поклонник кино. «Рваные башмаки» Шура видел семь раз, «Мы из Кронштадта»—четыре раза и уже успел посмотреть четыре раза «Цирк». Он бы очень хотел, чтобы поставили несколько картин из жизни дореволюционной школы, но не так, как поставили «Кондуит». Шура находит, что в картине «Кондуит» совершенно искажена повесть Кассиля, не те действующие лица, главные герои исчезли и картина сделана как будто из кусочков. Шура хочет, чтобы обязательно были поставлены «80 тыс. лье под водой» по Жюль Верну и картины про войну будущего и про гражданскую войну.

Сережа Тиняков—13 лет, перешел в шестой класс. Это сильный, смелый мальчик с серыми умными глазами. В своей компании он ловчее всех, лучше всех плавает, лучше всех играет в футбол и волейбол. Сережа хочет, чтобы поставили несколько картин из Гоголя: «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и «Вий». Затем он хочет видеть картины по Пушкину «Капитанскую дочку» и «Евгений Онегин». Из Жюль Верна—«Таинственный остров» и особенно «Путешествие на луну».

— Вообще я сначала хочу картину про войну, а на втором месте—смешные,—говорит он.

На этом наша беседа кончилась, но через 10 минут Сережа прибежал обратно и сказал: «Обязательно запишите картину про Александра Македонского».

Галя Гиммерфальб 9 лет хочет, чтобы была сделана картина, как жил Ленин и про Сталина, «как он работает и нам помогает». Кроме того, она желает видеть про пионеров, как они физкультурой занимаются, учатся стрелять, отдыхают и купаются.

Кате Герцзон четыре с половиной года. Ей больше всего понравились «Три свинки» и меньше «Пингвины», потому что «там только серое и белое, потому что они не разноцветные». Она хочет видеть разноцветные картины, потому что они красивые.

Наташе Л. скоро исполнится восемь лет.—Я очень бы хотела «Чапаева» увидеть, — с мечтательным вздохом сказала Наташа.

— Ну, а какие еще картины ты хочешь видеть?

— Сейчас,—ответила она, и взяв со стола книжку Чуковского стала ее перелистывать.—«Путаницу» не хочу, «Муху-цокотуху» не хочу, вот хочу—«Телефон», «Мойдодыр», «Бармалей», а потом еще «Детки в клетке» Маршака и потом «Сороконожки» Инбер...

— Дядя, а в «Сороконожках» в кино будет сороконожичий дом? — спросила Наташа с явным волнением.—И они там будут сидеть и их папа будет считать на счетах, сколько надо калош?

Пришлось пообещать ей и дом, и сороконожьего папу, и калоши.

Г. КОЛОМЕНСКИЙ.

Б. ШУМЯЦКИЙ

Новый этап

Мы — единственная страна в мире, где возможно существование специальной детской кинематографии. В капиталистических странах, где искусство целиком подчинено деньгам, где во главу угла ставится вопрос о прибылях, детской кинематографии нет, ибо она нерентабельна для капиталистов.

Производство детских фильмов — это сложное, большое и новое дело. Оно требует специальной драматургии, специальных актеров-детей, требует, чтобы каждый мастер детского кино был не только художником, но и педагогом в лучшем смысле этого слова.

В нашей стране, где сталинская забота о детях обеспечивает им счастливое детство, созданы все условия и для развития детской кинематографии. Однако до последнего времени эти исключительные, блестящие возможности не были нами использованы. Правда отдельные студии ставили детские фильмы, но делалось это от случая к случаю, усилиями немногих энтузиастов, робко и без широких перспектив. **Детская кинематография**, это **полноправное, нужное и почетное искусство**, явно недооценивалось киноработниками.

Отсюда и малочисленность репертуара детских фильмов, отсюда малочисленность и недостаточная квалификация творческих кадров детской кинематографии, отсюда и организационные неполадки.

Детский фильм всегда был новаторством, экспериментом, «снимать сливки» здесь было не с чего, трудный путь детского режиссера и драматурга меньше всего мог сулить быструю славу и почести. Трудностей было очень много, а пережитки неверного отношения к детскому искусству, как к более «легкому», создавали отношение и к детской кинематографии, как к искусству второго сорта.

Киноорганизации не уделяли надлежащего внимания производству детских фильмов, и лишь за последние год-полтора, по инициативе вождя народов **И. В. Сталина** и под влиянием повседневной критики помощника партии — комсомола, мы вплотную подошли к необходимости ликвидировать отставание на этом участке кинематографии. Было принято чрезвычайно важное решение — отдать детской тематике 35 проц. вала производства. Это решение подняло значение детской кинематографии, число фильмов для детей увеличилось, но, в основном, положение мало изменилось, — детская кинематография продолжала отставать.

Основным и решающим для ликвидации этого отставания, по мнению ГУКФ, должно было быть выделение постановки детских фильмов из общехудожественных студий Советского Союза в **специальные детские студии**. ГУКФ было ясно, что в наших огромных киноателье ребенку, основному исполнителю фильмов детской тематики, тесно и неуютно, что для работы с ребенком-актером нужно создать специальные условия, т. е. и специальные помещения и специальную организацию. Сложность работы ребенка-актера в студии усугублялась необходимостью не отрывать его от учебы, от нормальной жизни коллектива и семьи. Так вставала перед нами необходимость организации самостоятельных детских студий, где можно было бы создать все условия для тесной связи с школой, семьей, пионерской организацией и комсомолом, создать все условия для эффективной с'емочной работы с ребенком-актером, работающим не профессионально, а подбираемым по принципу природного дарования.

Нам было совершенно очевидно, что и все предубеждения против детской кинематографии, все предрассудки о легкости и второсортности этой работы можно разбить только делом, только организацией детских студий. Именно здесь можно было практически проверить и найти и законы детской драматургии, и все **особенности построения фильмов для** детей (монтаж, композиция кадра, речевой материал, музыка), и **правильные методы работы с ребенком-актером.**

Не скрою, что некоторым нашим критикам казалось, будто постановкой вопроса о создании специальных детских киностудий мы пытаемся только уйти от практического разрешения вопроса в заоблачную высь и, хуже того, — в прожектерство. Товарищи эти утверждали, например, что у ГУКФ нет **никакой** практической программы развития детской кинематографии. Однако энтузиасты детского фильма (и особенно режиссер тов. Барская) активно поддержали инициативу кинoруководства в создании небольшой и на первых порах экспериментальной студии детского фильма.

Для реализации этого плана в начале 1935 года была создана Московская студия детского фильма с крохотной программой постановки двух фильмов в год. Однако в силу ряда независящих от нас причин студия начала работать лишь в конце 1935 года, когда ГУКФ после многих усилий удалось получить подходящее помещение (небольшое по размерам — на два фильма в клубе быв. общества политкаторжан на улице Воровского). Получив эту базу, мы форсированно занялись ее оборудованием, причем создали там не только экспериментальную детскую студию, но и студию мультипликационного фильма, имея в виду посвятить ее целиком детской тематике.

За это время студия детского фильма закончила выпуск первого своего полнометражного фильма **«Трое с одной улицы»** режиссера Н. Шпиковского и подготовила к постановке сценарий автора-режиссера М. Барской.

В организации и работе этой экспериментальной студии обнаружились явные недочеты. Длительное отсутствие помещения и собственного оборудования привело к тому, что режиссер Шпиковский ставил свой фильм «Трое с одной улицы» в Киеве. Большая часть его работы проходила вне воздействия руководства студии. В результате студии ГУКФ и режиссеру пришлось многократно исправлять фильм в кусках и даже в черновом монтаже.

Мы учились на наших ошибках, но все больше убеждались в правильности нашей программы. Неустанная критика нашей работы, особенно со стороны комсомола и печати помогала нам во-время вскрывать ошибки и намечать новые мероприятия для их исправления и движения вперед.

В декабре 1935 года мы созвали первое в истории советского кино производственное совещание по детскому фильму. На этом совещании мы подытожили опыт проделанной работы и наметили дальнейшую программу. На совещании были подробно обсуждены центральные вопросы: о характере детского фильма, об актерах детского фильма (в первую очередь—об актерах-детях), о творческих кадрах детской кинематографии, об ее организации и базе.

Последовавшее затем специальное совещание по детскому фильму, созванное ЦК ВЛКСМ, также впервые в истории советской кинематографии, заложило крепкую связь детского кино с широкой общественностью в руководителем всех форм воспитания детей и юношества — ленинским комсомолом.

Работники детского кино, комсомола и смежных искусств дали на этом совещании свою авторитетную оценку всем проблемам детской кинематографии и в первую очередь организационной и обсудили нашу программу и план производства фильмов на 1936—1937 гг. На этом совещании генеральный секретарь ЦК ВЛКСМ тов. А. В. Косарев выступил с речью, в которой требовал большей смелости в постановке и разрешении всех проблем детской кинематографии, большей любви к ней со стороны мастеров киноискусства, большей активности со стороны руководителей кинематографии. В выступлении секретаря ЦК ВЛКСМ т. Файнберга были поставлены и заострены вопросы тематики детского фильма, и в особенности тематики для разных возрастных групп детей.

Это совещание помогло союзному кинoруководству завершить, так сказать, подготовительный период в организации детской кинематографии. На этом совещании (историческом для детской кинематографии) наряду с совершенно правильными, самокритическими выступлениями, наряду с верной оценкой всех наших недостатков и ошибок диссонансом прозвучали речи некоторых товарищей, повторявших старые ошибочные речи о неверном подходе к детскому фильму (вопрос о якобы недостаточной оплате творческих работников детской кинематографии, о сплошном нечутком отношении к писателям-сценаристам и пр.).

Впрочем, весь ход активной и инициативной работы совещания при ЦК ВЛКСМ доказал неправильность этих обвинений. В своей речи на совещании я изложил нашу программу развития детской кинематографии.

Центральным пунктом этой речи был вопрос о том, что союзное кинематографическое руководство (ГУКФ), подготовляет и организует сейчас **систему** детской кинематографии. Мы создаем специальную студию детского художественного фильма с большой программой производства. Раньше мультипликационные фильмы у нас ставились в киностудиях с общей (взрослой) тематикой, сейчас мы создает специальную студию и этого детского фильма.

В Союзкинохронике мы создаем специальный отдел хроникального детского фильма. В Союздетфильме в специальном секторе будем производить научно-популярные фильмы для детей. Наконец, для демонстрации этих фильмов мы создаем специальные кинотеатры для детей, и в первую очередь в качестве ведущего, образцового — Первый Московский детский кинотеатр (ул. Серафимовича, Дом Правительства).

Само собой разумеется, что вся эта система мероприятий является только началом. На очереди стоит проект создания большой студии детского художественного фильма как в Москве, так и в будущей нашей южной базе (киногород).

Сегодня мы можем с полным удовлетворением рапортовать партии и нашему великому вождю и другу т. **Сталину**, союзному правительству и ленинскому комсомолу, что мы уже приступили практически к реализации этой большой программы, создав в Москве большую киностудию специально детского художественного фильма — Союздетфильм с программой в 8 полнометражных фильмов в год (две студии в Лиховом переулке и по Ленинградскому шоссе).

Мы можем рапортовать, что на базе нашей экспериментальной детской студии мы создаем вторую большую по программе и об'ему студию детского мультипликационного фильма — Союзмультдетфильм.

Приказ, который опубликован на днях Главным управлением советской кинематографии, является документом исключительного принципиального и практического значения. Этим приказом оформляется создание **системы** детской кинематографии. Она превращается в большую самостоятельную отрасль творческой работы советских киномастеров.

Однако было бы ошибочным думать, что созданием системы мы уже сделали все. Для развития этого дела необходимы дополнительные условия. Нам больше, чем когда либо, нужны для детской кинематографии полноценные, высококачественные сценарии, нам нужны любящие свое дело талантливые режиссеры, нам нужны высококвалифицированные операторы, художники, композиторы, актеры, звукооператоры и пр.

Нужна, следовательно, совокупность всех наших усилий в создании детского фильма. В то же время необходимо привлекать в детскую кинематографию талантливый молодняк, который хочет сделать работу для детей своим жизненным призванием, который будет в этом деле квалифицироваться и будет его любить.

ВГИК — высшая школа нашего искусства — должен быстро, на ходу, перестроиться, чтобы суметь удовлетворить потребность в подготовке **творческих кадров детской кинематографии.**

Наша печать и наша производственная общественность должны окружить работу детских студий и детских групп в киностудиях такой атмосферой любви, поддержки и деловой помощи, которая была бы решающим условием **успеха этой работы.**

И в то же время мы не имеем права забывать ту работу по созданию фильмов для детей, которая ведется в студиях по производству «взрослых» фильмов. Создание Союздетфильма и Союзмультдетфильма никак не обозначает, что мы можем свертывать производство детских фильмов на общих студиях. Наоборот, оно должно развиваться параллельно развитию самостоятельных киностудий детских фильмов, которые на ближайшее время не смогут чисто количественно удовлетворить основные потребности страны.

Нашим студиям художественных фильмов для взрослых нельзя демобилизоваться, нельзя ослаблять свою работу по постановке детских фильмов. Наоборот, со всей большевистской настойчивостью мы должны требовать от этих студий, чтобы постановка детских фильмов стояла у них в центре внимания.

Рождение системы детской кинематографии — радостное событие в нашей работе. Это еще одно свидетельство большого роста нашего искусства. Поэтому кинематографические организации с утроенной энергией должны бороться за то, чтобы этот рост обеспечить и закрепить.



«Соловей-соловушко». Режиссер Н. Экк, оператор Ф. Проворов. Производство Межрабпомфильм. На снимке: рождественский бал у фабриканта Лузнецова.

Выше качество!

О журнале „Пионерия"

Организатор и бессменный режиссер «Пионерии» комсомолка **А. Ованесова** много работала над созданием специального детского хроникального киножурнала, его тематикой, формой подачи материала, языком монтажа, дикторского текста, титров. «Пионерия» имеет свое собственное творческое лицо.

В 1936 году наряду с немым начал выходить и звуковой вариант «Пионерии». Вышедшие звуковые номера наглядно демонстрируют его успехи.

В чем эти успехи? Прежде всего — в разнообразии тематики. Эпизоды о жизни ребят, пионеров и школьников чередуются с сюжетами из самых различных областей нашей страны, в том числе науки, культуры. Это делает журнал особенно интересным для детей, обогащает их знания, удовлетворяет их любознательность, пытливость, наталкивает на изучение многих вопросов.

Из всех изданий Союзкинохроники в «Пионерии» наиболее удачный, живой, увлекательный дикторский текст. Диктор не пересказывает происходящего в кадрах, а дополняет материал, сообщает массу новых интересных сведений, помогает лучше, глубже воспринять то, что зритель видит на экране.

В сюжете «Барасби выполняет свое обещание» (№ 4) Ованесова рассказывает о кабардино-балкарском пионере Барасби Хамгокове, награжденном правительством Союза орденом за лучшее шефство над конем. Юный зритель, кроме того, что он видит на экране, узнает также, как надо ухаживать за конем, который был хилым, о том, что Барасби два раза брал первый приз за верховую езду.

В сюжете «В деревне, где жил Пушкин» о селе Михайловском Ованесова успела рассказать и о том, когда и за что был сослан сюда Пушкин, и о няне поэта, и о школе имени Пушкина, ученики которой организовали замечательную выставку рисунков к произведениям поэта.

Монтаж журнала предельно прост. В то же время Ованесова серьезно работает над выразительностью и динамичностью монтажного языка. В этом отношении очень удачно смонтированы сюжеты о Барасби (проезд на конях, танцы), о весне в зоопарке, аэросанях.

Когда же чувство лаконизма изменяет режиссеру, это приводит к отрицательным результатам. Так, например, журнал № 3 целиком посвящен показу пионерских подарков в честь X с'езда ВЛКСМ. В журнале показана масса подарков, приготовленных в различных уголках СССР, но почти ни один из этих подарков не запоминается. Неизвестно, кто их делал, почти не видно, как делали. Материал журнала потерял свою конкретность, распылился.

Четвертый номер тематически многообразен, построен живо и занимательно. В этот номер введены отделы: «Знатные ребята нашей страны», «Новости техники», «Спорт», «Навстречу пушкинским дням», «В зоопарке». Именно таким и должен быть журнал. В дальнейших номерах надо ввести новые отделы: «Наша самодеятельность», «Интересные книги», «Кем ты хочешь быть» (люди различных профессий), «Пионерские игры», «Природа нашей страны», «Уголок любителя» и т. д. и т. д. Надо, чтобы журнал освещал все, что интересует юных зрителей, организовал путем наглядного показа живых примеров хорошей учебы и работы обмен опытом между школами и отрядами, выступал, как организатор различных новых интересных начинаний в пионерской, школьной среде. Для этого нужно, чтобы разбросанные по нашей стране операторы местных студий Союзкинохроники, корреспондирующие в «Пионерию», были лучше связаны с пионерскими организациями, школами, умели своевременно и чутко откликаться на все, что интересует ребят, умели находить и запечатлевать на пленке наиболее типичное и яркое в жизни наших детей.

К сожалению, немногие из операторов умеют это делать. Лучшие с'емки в «Пионерии» принадлежат операторам ленинградской студии Союзкинохроники О. Иванову, Богорову, Шулятину и Донцу.

Надо воспитывать и закрепить за «Пионерией» кадры операторов, умеющих работать с детьми, знающих их психологию, умеющих своевременно, оперативно фиксировать на пленке подлинные эпизоды жизни, учебы детей и популярно, интересно строить сюжеты для детей на самом различном материале.

К несомненным достоинствам журнала относится качество его музыкального оформления. В оформление каждого сюжета режиссер и композитор вкладывают много свежести, творческой инициативы.

Необходимо увеличить в звуковой «Пионерии» количество синхронных сюжетов, чаще давать слово самим ребятам, как это было сделано в сюжете о совещании передовиков животноводства с руководителями партии и правительства. Оператор Семенов полностью записал речи Мини Кулешова и Барасби Хамгокова, их обращения к товарищу Сталину, разговор товарища Сталина с Барасби.

Надо проникнуть со звуковым аппаратом непосредственно в школу, в отряд, в быт ребят. Надо чтобы с экранных «страниц» «Пионерии» заговорили лучшие люди нашей страны, чтобы старые большевики рассказали о своей революционной борьбе, отважные летчики — о своих бесстрашных полетах, рабочие-стахановцы — о своих производственных победах.

Но для режиссера А. Ованесовой и коллектива журнала «Пионерия» впереди еще немало работы: качество журнала должно быть поднято на еще большую высоту.

Р. РОМАНОВ.

„Соловей-соловушко"

Драматургия фильма

Николай Экк в историю советской кинематографии вошел как создатель первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь». Первым же он обратился к сложной задаче создания полнометражного цветного художественного фильма. Перед режиссером Экком стояли сложные вопросы овладения цветной формой для выражения художественного содержания. Некоторые ошибки и срывы на этом новом пути, конечно, были неизбежны. Однако наш счет к режиссеру Экку был бы менее суров, если бы драматургия фильма была полноценнее.

Ленин еще на заре рабочего движения настойчиво указывал: «Когда рабочие отдельной фабрики, отдельного ремесла вступают в борьбу со своим хозяином или своими хозяевами, есть ли это классовая борьба? Нет, это только слабые зачатки ее. Борьба рабочих становится классовой борьбой лишь тогда, когда все передовые представители всего рабочего класса, всей страны сознают себя единым рабочим классом и начинают вести борьбу не против отдельных хозяев, а против **всего класса** капиталистов и против поддерживающего этот класс правительства» (т. II, стр. 405).

Художник, который игнорирует эти замечания, не может создать произведения, **зрелого по мысли**. Успех таких фильмов, как «Юность Максима», «Я люблю», несомненно, в том, что их авторы по отношению к различным этапам жизни рабочего класса заняли четкую позицию передовых представителей пролетариата, вскрывающих слабые и сильные стороны **прошлого** рабочего класса под углом зрения борьбы за социализм.

Так, Авдеенко и Луков (фильм «Я люблю») сумели даже в образе лишенного классового сознания, горняка Никанора показать решающее противоречие между трудом и капиталом. Беспощадно обнажая трагический конфликт между силой Никанора и жалкой ее направленностью, Авдеенко и Луков дают в фильме типическое столкновение, характерное для социальных отношений в прошлом.

Как же рассказывает фильм Экка о драматических событиях на фабрике Кузнецова?

Фабрикант фарфора Лузнецов поджег деревянные здания фабрики, чтобы на страховые деньги построить каменные корпуса. Успех этой предпринимательской операции куплен ценой жизни 39 рабочих. «Пожарные вдовы» получают трехрублевое вспомоществование и право заменить погибших на фабрике. Даже обещанные вдове героя — сторожа Корнакова 250 рублей не выплачиваются, потому что сын вдовы «забастовщик» — сидит в тюрьме за бунт против царя.

Драматическая линия сценария фильма сосредоточена на самой юной работнице Груне Корнаковой. Счастливое беззаботное детство Груни кончается со смертью отца. Старая Корначиха и ее дочь работают на стройке новых корпусов. Прельщенный красотой девушки, мастер ставит Груню на работу в цех. Перед девушкой открывается надежда на лучшую долю, но Лузнецов приказывает уволить и выслать Корнаковых из фабричного поселка. Мать вынуждена уехать, а Груня, по милости того же похотливого мастера, поселяется в женской казарме фабрики.

Теперь, наконец, начинает действовать единственный сознательный рабочий на фабрике — машинист Воронов, дядя Груни. Он составляет листовку — правду о пожаре фабрики. Груня тайком приносит листки в казарму. Утром воскресного дня работницы знакомятся с ними и моментально переходят к возмущению. Они громят квартиру спешно бежавшего управляющего, избивают мастера, пытающегося изнасиловать Груню... Одним словом, идут сцены, изображающие массовую психологию и массовое поведение работниц так, как это свойственно было Диккенсу в его повести «О двух городах» или Эжену Сю. Тем не менее драматург и режиссер свою задачу об'яснения и мотивировки событий считают законченной, и фильм неоправданно перескакивает к показу работниц, уже запершихся в фабричных корпусах и атакованных конными жандармами. По предложению Груни, работницы окружают жандармов и забрасывают их тарелками. Сама Груня ранена, но жандармы яростным натиском рабочих обращены в позорное бегство. Неудача постигает и новый отряд жандармов, высланных на помощь. Его везет по узкоколейке машинист Воронов. Ему удается отцепить паровоз и вызвать крушение состава. Этим заключительным кадром фильм обрывает эпизод из героического прошлого русской работницы.

Порок такой концепции восстания в том, что она подменяет художественно-реалистическое обобщение прошлого наивной и мелодраматической фотографией. В событиях на фабрике Лузнецова господствует случайное и частное. Капиталистическое предпринимательство выражено через поджог фабрики ее владельцем для получения страховой премии. Отношения эксплуатации на фабрике представлены через самодурство похотливого мастера. Запуганность и неорганизованность пролетарок — в торжественной встрече хозяина. Вместо реалистического изображения типических классовых черт в характерах — мелодраматические злодеи и мелодраматические герои. Поэтому фильм оказывается ниже и мельче своей темы.

Допустим, что гневная вспышка работниц фабрики Лузнецова действительно была ближайшим образом вызвана фактом поджога, погубившего десятки рабочих жизней. Допустим, что на фабрике действительно отсутствовали организованные, связанные с социалистическим движением, с партией, работники и работницы, кроме одиночки Андрея Воронова. Но тогда автор фильма должен был показать, **почему и как это случилось в 1912 году** *), в год общего под'ема рабочего движения, в год, когда Ленин писал, что русский пролетариат «завоевал себе роль **гегемона** в борьбе за свободу, за демократию, как условие для борьбы за социализм. Он завоевал всем угнетенным и эксплоатируемым классам России **уменье** вести революционную массовую борьбу, без которой нигде на свете не достигалось ничего серьезного в прогрессе человечества» (т. XV, стр. 20).

Задача авторов заключалась в том, чтобы показать стихийное сплочение работниц против предпринимателя и его фабричного штаба, как об'ективный шаг к превращению в борцов, опирающихся на осознанные реальные интересы своего класса. Задача драматурга и режиссера заключалась в том, чтобы показать, как ненавистная капиталистическая действительность, через частное возмущение, через стачку, как одну из форм классовой борьбы, учит массы подыматься до борьбы в рядах всего класса против всех капиталистов. Фильм дает лишь один частный эпизод борьбы отсталых рабочих слоев, но представляет ее как универсальную школу классовой борьбы пролетариата против капиталистов, ибо перед нами **художественное** произведение.

Нет в фильме противопоставления передовых пролетарок работницам, ведущим запутанную, забитую жизнь в фабричной казарме. Нет и критики эпизода с позиций высших форм пролетарского движения.

Сентиментальные сцены первой половины фильма никак не подготовляют драматического восстания работниц, не об'ясняют, как от случайной вспышки против поджигателей работницы перешли к организованному захвату фабрики и сплоченному сопротивлению жандармам. Этот разрыв ведет и к тому, что перелом в психологии главной героини фильма Груни Корнаковой не оправдан. Почему сначала беззаботная девочка, а потом кроткая плачущая сирота, бесконечно поющая унылого «Соловья-соловушко», **вдруг** оказывается в роли инициатора борьбы и стратега восстания? Такой надуманный и навязанный героизм ни в какой степени не является подлинным выражением прошлого пролетариата, прошедшего школу 1905 года и подготовляющегося к общему штурму капитализма в России.

В лучшем случае, это только наивная фотография, слепой снимок одного явления, который ведет к вопиющему искажению коллективного героизма масс. Приходится констатировать, что авторов сценария и фильма задавил материал и они не сумели овладеть историческим фактом так, чтобы создать на его основе произведение, имеющее об'ективную художественно-познавательную ценность.

Идейная слабость драматургического замысла в значительной мере предопределила художественные качества «Соловья-соловушко».

В фильме нет своего стиля или, вернее, его стиль в АХРР'овском эклектическом заимствовании пространственных положений у художников, чуждых героической социалистической теме «Соловья-соловушко». Достаточно вспомнить слащавую сцену украшения елки в начале фильма, вырезанные на фоне крестов и синего неба скорбные фигуры Корнаковых, от'езд матери Корнаковой, встречу фабриканта и его жены с толпой рабочих.

Сентиментализм приводит к натуралистической банальности: в сценах петербургского бала у Лузнецова; в изображении похорон (затянутые кадры, где опускаются гробы в могилы); в обстановке казармы. Старательно, во всех планах, обыгрывается ваза с цветами, цветы яблони, пышные маскарадные костюмы, что является угождением невзыскательному вкусу.

Под всем этим погребены в фильме мужественные кадры, в которых Экк с изумительной силой показал фабричный труд. И только самый финал, где дана массовая борьба, захватывает силой своего подлинно реалистического рисунка.

Сценарий связал и музыку фильма. Лирический мотив «Соловья-соловушко», навязанный героической теме, не сосредоточивает слушателя на моментах социальной борьбы, а в финале музыка явно не справляется с задачей передать героическое столкновение массы с жандармами.

Само собой, что ложные идеи сценария и слабый текст не могли помочь актерам. Даже талантливая игра Аталова, Максимовой, Скавронской не могла подняться над мелодраматическим материалом «Соловья-соловушко».

Признавая заслугу режиссера Экка в создании первого советского художественного цветного фильма, сделав всяческую скидку на новизну и трудности этого дела, все же надо со всей откровенностью и прямотой указать, что идеология фильма, его драматургия и, как следствие этого, — режиссерская работа стоят на недостаточно высоком уровне.

А. ВАЗОВ

*) На флюгере каменного здания фигурируют цифры «1912».

Первые шаги

Метод двухцветки далеко не нов но даже этим методом мы цветных фильмов не делали; у нас не было аппаратуры, пригодной для производства, не был освоен в законченном виде и технологический процесс. Режиссер Н. Экк и цветооператор Ф. Проворов энергично взялись за оснащение студии. Работу пришлось начинать буквально на голом месте. Ф. Проворов выучил и воспитал первых специалистов по цветным картинам (ассистент цветооператор Рейсоф, ассистент Нестеров, лаборант-конструктор Пырченко, лаборанты Кожевников и Кникульский, установщик света Цыганов).

Ф. Проворов в фильме «Соловей-соловушко» руководил организацией всего лабораторного процесса обработки цветного фильма и одновременно вел операторскую работу.

Результаты — двухцветная окраска во многих местах фильма дала богатый цветовой эффект, даже наиболее трудный колер — синева зимнего неба передан в кадрах панорамы после похорон чрезвычайно реально. Получился пейзаж большой глубины и стереоскопичности, полный воздуха и синевы зимнего дня.

Золото осенней листвы, холод синего неба, тонкие белые стволы берез, большая воздушность и глубина перпективы, сочный колорит красок делают пейзажные кадры лучшими в фильме. Искусно засняты об'емные, сочные яблоки, нежные, светло-розовые тона цветущих ветвей.

По своим техническим качествам фильм далек от кустарщины и примитива. В нем есть общая ровность цвета, ясность и четкость красок, тщательность и чистота технической обработки. «Соловей-соловушко» по цветовым эффектам не уступает известному американскому фильму «Кукарачча», хотя американская картина сделана не двухцветкой, а трехцветным способом, позволяющим отражать всю гамму видимого спектра.

Техника работы цветооператора во многом отлична от операторской работы по серому фильму. В сером фильме легко учесть спектральный состав света и его интенсивность. Световые эффекты легко устанавливаются визуально. Иное в цветном фильме. Техника освещения цветной с'емки требует значительно большего количества света, точного учета спектрального состава применения цветофильтров для ламп, комбинации различных по спектру осветительных источников, точного применения фильтров и точности экспозиции при работе с двумя реактивами. И все же технически картина снята ровно, соблюдена ясность и четкость цвета фотографии, дан ряд очень удачных кадров как по цвету, так и по световым эффектам и композиции. Проворов удачно применил ряд технически усложненных способов с'емки: **с'емка движущимся аппаратом, ряд наплывов** и т. д. В кадре — ваза с цветами — Ф. Проворову удалось добиться почти полной цветовой гаммы, от темной зелени листьев до яркости красок цветов. Но оператор не сумел сохранить впечатление от этого кадра. Последующий от'езд аппарата снижает цветовое ощущение; неприятно и назойливо действует розоватый цвет стен; не вызывают восторга и сцены бала. Они, вероятно, задуманы, чтобы показать красочность и яркую игру цветов. Этот замысел, однако, не удался в картине, производит утомительное впечатление назойливое мелькание ярких цветов, не организованных в какой-либо цветовой гамме.

Кадры, в которых заснят бал, в сопоставлении с прекрасными кадрами пробега работниц под дождем и кадром — Груня, Корначиха и мастер на улице — показывают, что в поисках краски и тона не следует гнаться за слишком яркими и назойливыми тонами, которые делают фотографию условной и неестественной. Путь цветного фильма — это путь подлинных природных красок, чистых и сочных. Нельзя упускать и блекло-сиреневых и серебристо-серых тонов, которые дают настоящее ощущение подлинности природы, так как они часто в ней встречаются.

Самое трудное в двухцветке — это добиться сероватых тонов, добиться той реальности тона, которую мы наблюдаем в живой природе. Поэтому хочется особенно отметить достижение оператора в передаче цвета тумана и дождя. Легкий сиренево-лиловатый тон этих кадров придает им мягкость.

В цветном фильме трудно добиться передачи реального цвета человеческого лица, со всеми его тончайшими оттенками, плохо получается зеленый цвет. Двухцветка не в состоянии разрешить до конца эти трудности, так как в ней отсутствует в чистом виде зеленый цвет, а смешение красного и синего не может дать всех оттенков цвета кожи человеческого лица. Поэтому, крупные планы в «Соловей-соловушко», несмотря на очень интересные световые решения, грешат тем, что фактура лица, цвет кожи выглядят всегда розоватыми. Только портрет работницы в эпизоде «казарма» сделан блестяще: темное лицо в легком коричневатом тоне дано на фоне белого и красного, хорошо проработана фактура лица, прекрасно сделана тональная моделировка — в целом портрет обладает большой выразительной силой. Портреты Груни (актриса Иванева) хорошо сделаны технически, но несколько слащавы. Цветная моделировка их прекрасна, на лице видны мельчайшие переходы краски, хорошо передана об'емность и форма. Голубизна глаз и яркость губ очень хорошо передают молодость и свежесть лица. Но излишек розовой краски (кожа почти без белого цвета) лишает эти портреты жизненности, силы и, зачастую, выразительности. Только во время драки с мастером лицо Груни сильно и выразительно. Два световых блика, брошенных на щеки, лишили лицо его постоянной округлости, сделали его энергичным, живым. Краска лица здесь ближе к настоящему тону кожи. Это лучший портрет Груни.

В «Соловей-соловушко», несмотря на ряд действительно ценных художественных достижений, отсутствует единый стилевой стержень. Кадры в очень многих местах случайны, композиция кадра также слабо разработана. Во всем фильме, например, запоминаются лишь два композиционно-интересно задуманных кадра — это бегущие женщины, снятые сверху, и скачка жандрамов, снятая с движения. Культура кадра, достигнутая в кино, далеко не везде использована в фильме.

Художником в фильме совершенно пренебрегли. А между тем без учета всей культуры изобразительности, достигнутой в сером фильме, цветной фильм делать нельзя.

Перспектива работы над цветным фильмом исключительна. В сером кино достигнуты большие результаты в работе над передачей человеческого лица, об'ема тела, всей богатейшей гаммы оттенков кожи, тончайшей игры мускулов, выразительности глаз. Все это кинематограф превратил в сильнейшее и выразительнейшее искусство. И все это в новом и высшем качестве должно заиграть в цветном фильме. Актер, а следовательно, и фильм, в своих выразительных возможностях обогащается неизмеримо: природа в цветной картине предстанет перед нами живой и могучей, со всеми оттенками. Цвет делает кинематограф полноценным изобразительным искусством.

Перед нами, операторами, цвет по-новому ставит вопрос о культуре операторской профессии. Оператор, снимающий цветной фильм, получает в свои руки сильнейшее оружие художественного воздействия.

«Соловей-соловушко» далеко не идеал цветного фильма. Но эта работа Экка и Проворова показала, как огромны возможности цветного кино.

А. ГОЛОВНЯ.
Заслуж. деятель искусств.

ВОСЕМЬ РАССКАЗОВ О КИНОДРАМАТУРГИИ*

★

Сборник открывается статьей **Бела Балаша.** Она вызывает прежде всего удивление узостью темы: автор говорит **исключительно о формальных интересах и целях драматурга.** Бела Балаш, рассказывая о том, как он делал сценарий немого фильма «Наркоз» по новелле Стефана Цвейга «Незнакомка», определяет свою цель так:

«В этой невозможной задаче меня больше всего интересовала невозможность сюжета. Эта новелла — психологический этюд, почти лишенный действия, с пассивной героиней, банальной обстановкой. И вот с таким сюжетом должен был немой фильм конкурировать с только что появившимся чудом — тонфильмом. Наш фильм должен был с повышенным блеском показать чудеса старого кино, его оптическую изобретательность, богатство его формальной выразительности»... Подробный анализ такой работы, вскрывая, так сказать, **технологию развития сюжета и создания художественного образа** в немом кино, имел бы смысл, если бы автор анализировал, каким путем, какими средствами и приемами он выражал **идеи** и волновавшее его **идейное содержание** вещи. Но этого нет. А форма в искусстве не может быть обособленным предметом оценки и обсуждения. В чем идейный замысел фильма «Наркоз»? Что хотел сказать Бела Балаш о буржуазной действительности, переводя сентиментальную «Незнакомку» Цвейга на язык экрана? Ответа на эти вопросы нет. И поэтому, опыт «Наркоза» в изложении самого автора выглядит как **формальный трюк.**

Далее мы уже узнаем, что это не ошибка изложения, а **метод** самой работы. Балаш пишет: **«Для того, чтобы этот фантастический сюжет дополнить еще одной оптической вариацией, я придумал к нему еще один заключительный эпизод».** Речь идет о том, как у Балаша героиня новеллы, в конце концов, перестает быть незнакомкой. Она выдает себя перед тем, как окончательно уйти от состарившегося и больного писателя. И самый уход приобретает совершенно иной смысл, чем в новелле Цвейга. Теперь, это не призрачная воображаемая короткая радость встречи двух людей, которым не надо, нельзя жить вместе. Теперь — это тяжеловесный приговор писателю от имени женщины, которой уже все равно!

У Цвейга сентиментальная новелла, как-никак, имеет смысл благодаря некоторому, хоть и слабому, протесту против мещанской морали. По Бела Балашу (мы видели и картину) дело закончилось тем самым морализированием, которого старался избежать Цвейг. В корне изменились идея вещи и образ Незнакомки. Новелла перестала существовать. И все это сделано, как признается сам Бела Балаш, исключительно в целях «оптического» варианта! Нужен ли лучший пример **формалистического** отношения? Не стоило Бела Балашу с его превосходным знанием **техники киноязыка** тратить силы идейно-бесплодно на фильм «Наркоз».

Пример Балаша взят из прошлого и мы не знаем, выражает ли он сегодня принципы работы автора. Иное дело, программное изложение своей **текущей** работы, сделанное **Мих. Блейманом.** Ответственность драматурга повышается с каждым новым сценарием. И Мих. Блейман, очевидно, намеренно взял для примера именно последнюю свою работу, как такую, в которой наиболее последовательно и полно выражается его сложившийся метод. И надо быть ему благодарным за обстоятельность и откровенность рассказа. Тут мы получаем уже исчерпывающие ответы на **основной вопрос:** как данный драматург мыслит и воплощает **взаимодействие сюжета, характеров, темы.** М. Блейман пишет: «В первой стадии работы персонажи существуют как тезисы»... «Я работаю системой доказательств. Я излагаю мысль, а потом подыскиваю к ней примеры. Примеры подогнаны под доказательства. В них совершенно ясна тенденция. Они еще статичны. Динамика возникает в сюжете. Тогда мысль, которую требуется доказать, уходит внутрь персонажа, уходит в сюжетные ситуации».

Далее у автора «начинается работа по комбинированию», которая заключается в том, что «выдуманные люди» вводятся в события, а события «переосмысляются, сообразно участию в них персонажей сценария». Позже автор останавливается на вопросе о мотивировках, «которые оправдывают связь персонажей, оправдывают согласованность их действий». Он пишет: «И вот это уже дело техники»... «связи, от которых возникает закономерность развития вещи, **в сущности** говоря, можно выбрать любые». Нельзя не согласиться с выводом, сделанным в предисловии И. Попова, что **законченная система М. Блеймана ярко демонстрирует путь дидактики, а не художественного творчества.** Подобная дидактика уживалась в агитпропфильме, но — перед нами живой наглядный урок: **как не надо** делать, как нельзя сделать настоящее художественное произведение и как всегда можно сделать «нечто сценароподобное на любую тему».

И напрасно И. Попов **не отмечает,** что автор следующей **статьи О. Брик** отчасти перекликается с М. Блейманом. В предисловии И. Попов обвиняет О. Брика только в том, что тот пользуется «старой» терминологией: «Сценарий — это изложенный словами проект картины». Но дело не в почтенном возрасте этой «теории», а в ее неправильности, в том вреде, который она об'ективно приносит. О. Брик, не признавая за сценарием качеств литературного произведения, вместе с тем недооценивает и роли кинописателя. Высказывания О. Брика об'ективно пропагандируют работу того же комбинатора, у которого особенно важна и существенна «та сумма соображений и изобретательства, которые он потратил в ходе работы над проектом будущей картины». Иными словами, за человеком, основательно знающим ремесло сценариста, не признается большой самостоятельной роли художника. Эта теория касается не только практики сценарной работы, она идет глубже, восходит к рационалистическому пониманию природы всего искусства и к недооценке художественного образа.

С. Ермолинский в своей статье правильно пишет, что «кинодраматург, выросший в писателя, осуществляет самую главную свою функцию». Но сам автор рассказывает только о приятностях профессии кинодраматурга, знакомящегося для своей работы с жизнью всей страны, имеющего множество встреч с замечательными людьми, плавающего и путешествующего и сотрудничающего с интересными режиссерами и актерами. Все это бесспорно так. Но, из статьи С. Ермолинского совсем не видно, какой творческий метод оградит кинодраматурга от плавания в материале, от эмпиризма и поверхностного бытоописательства. Недостаточно сказать: любите ближнего и изучайте действительность и свою профессиональную работу. Надо установить отношение художника к проблемам кинодраматургии. Надо определить свой метод создания художественных произведений. К сожалению, С. Ермолинский об этом не пишет.

Ища ответов на вопросы, возникающие после чтения статей Бела Балаш, М. Блеймана и О. Брика, неудовлетворенный читатель остановится с пытливым интересом на статьях Катерины Виноградской, Л. Каплера и Натана Зархи (извлечение из его лекций, обработанное для печати В. Туркиным).

Катерина Виноградская в противоположность дидактике опирается в своей работе главным образом на непосредственное личное восприятие действительности и преломляет все наблюденное через свою **психику,** как художник прежде всего **эмоционального** типа творчества. Большую роль в ее творческом процессе играет органическое впитывание в себя характерных черт живой, изменяющейся действительности. Вместе с тем она подчеркивает постоянный контроль сознания при изучении материала и рождении художественного образа. Ей необходимо не пассивное наблюдательство, а активное «подробное зрение». У нее происходит длительный процесс выращивания образов от частного к общему, от детали к генеральной теме образа. Она пишет: «Во время работы необычайна плотность сращения автора с темой».

Сила метода К. Виноградской в том, что основой ее творчества всегда является образ, в котором органически зреет идея всей вещи. Этот образ всегда глубоко прочувствован автором и подробно опосредствован в психологических связях и характерных деталях. Сценарии К. Виноградской привлекают точностью и подробностью психологического образного выражения и литературного (в слове) и кинематографического. Но так как образ, сюжет и тема здесь по природе своей прежде всего **эмоциональны, то самое трудное** и сложное для автора такой индивидуальности это под'ем частного, личного в героях до больших социальных обобщений, к широкому, историческому охвату темы. Трудное, но не невозможное. Своеобразие этого творческого метода в конечном счете выражается в том, что любая социальная проблематика освещается с точки зрения психологических интересов, переживаний и эмоциональных воспитательных задач, которые должны разрешить для себя герои. К осознанию сложного становления новой социальной действительности избранные герои К. Виноградской приходят непременно через личную драму. Таков «Филимонов в «Обломке империи», таковы и Майк в сценарии «Майк Коннор открывает Америку» и Анна в «Партийном билете».

К сожалению, К. Виноградская не освещает в своей статье полной творческой истории какого-либо одного законченного сценария. Было бы интересно проследить, например, как выростал сценарий «Анны» от первых вариантов, концентрировавших внимание на трагедии девушки, полюбившей врага, до последнего варианта, воплощенного в картине «Партийный билет».

Виноградская, конечно, не права, когда она в своей статье пишет о двух опубликованных вариантах сценария «Анна» — «Тема и идея, характеры действующих лиц... сохранены полностью в обоих вариантах». Последовательные варианты этого сценария при внимательном изучении говорят о настойчивой и плодотворной борьбе за социалистический реализм. Изменилась не только манера автора, появился не только новый почерк, выросла и обективно изменилась и идея произведения. События освещены иначе. Изменился внутренний образ Анны, даны более правильные психологические и политические обобщения. На этом примере можно было бы проследить и влияние, которое оказали на автора творческий коллектив и руководство студии. Кстати говоря, существенный вопрос о взаимоотношениях драматурга и студии почти совсем не освещен в сборнике.

И. Попов правильно отмечает в предисловии, что влияние дидактической драматургии сильнее всего сказывается до сих пор в изображении характеров. Характер героя очень редко составляет в сценариях движущую силу действия. В противовес дидактике, интересны высказывания **А. Каплера** о работе над созданием типического характера. Автор **правильно указывает,** что драматург должен **показать своих современников, каковы они есть на самом деле,** не в натуралистическом смысле слова «на самом деле», а в высоком, типическом **своем содержании.**

К этой генеральной задаче драматургии ближе всего подводят нас высказывания **Натана Зархи.** О своем творческом методе Зархи говорит так: «Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий, — **столкновения большого общественного значения,** — забастовки, стачки, войны, революции и т. д., — со сложнейшей противоречивой коллизией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажа, заставляло его «снять» старую линию жизнеотношения и обнаружить другое, новое качество». И далее — «Я не люблю чувств и эмоций средней степени. Я считаю, что в искусстве, которое с максимальной убедительностью, с огромной силой воздействия должно раскрыть какие-то глубочайшие жизненные процессы, нужны и человеческие образы максимальной выразительности». Герои Натана Зархи прежде всего волевые, страстные и целеустремленные люди. Он говорит: «Для меня образ человека начинает существовать в тот момент, когда я знаю, к чему этот человек стремится... По содержанию и качеству волевой идеи, мечты, и по характеру средств для выражения или осуществления этой мечты определяется и характер человека».

Мысли Н. Зархи ведут художника к изображению эпохи и ее лучших, интереснейших людей в их подлинном историческом содержании, в их генеральном и ведущем качестве. Так намечается профиль большого искусства, в котором философия, мысль, политические проблемы, страстность и вместе с тем совершенно конкретная живая индивидуальность героя составляют одно целое. Кажущаяся исключительность событий и характеров, на самом деле — **наибольшая типичность.** Смелость дерзания художника, поиски им максимально выразительного, направлены к одному — к раскрытию глубокой жизненной правды, к реализму, к **народности.**

Сборник заключает обстоятельная и убедительная статья **В. Туркина,** обосновывающая художественную самостоятельность сценариев, написанных по литературным произведениям.

В итоге читатель при критическом отношении, извлечет из сборника известную пользу, несмотря на некоторые существенные ошибки, на неполноту и беглость освещения вопросов кинодраматургии. Но мы вправе ожидать от своих лучших кинодраматургов более полных и систематизированных высказываний, **поднятых на высоту принципиальных теоретических обобщений.**

ХРИС. ХЕРСОНСКИЙ.

* О сборнике «Как мы работаем над киносценарием». Авторы: Бела Балаш, О. Брик, М. Блейман, К. Виноградская, С. Ермолинский, Натан Зархи, А. Каплер, В. Туркин. Кинофотоиздат, 1936 г., стр. 147. Предисловие И. Попова.

Третий пленум ЦК союза кинофоторабoтников*)

ВОПРОСЫ СТАХАНОВСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Основным в работах пленума был вопрос о развитии стахановского движения в кинофотопромышленности. Стахановскому движению большое внимание уделил в своем докладе тов. **Бляхин**. По этому вопросу на пленуме заслушаны четыре содоклада (тт. **Усневич** — ГУКФ, тов. **Кацнельсон** — Ленфильм, тов. **Бабицкий** — Мосфильм и тов. **Оцеп** — ЦК союза).

Отметив, что новые формы труда, стахановские методы, — в киностудиях не нашли еще широкого применения, тов. **Усневич** привел ряд фактов, подтверждающих это положение. Особенно тормозит развитие стахановского движения неорганизованность творческих работников с'емочных групп, которые часто сводят на нет результаты работы стахановцев технических цехов.

Основным условием развития стахановского движения в киностудиях тов. Усневич считает упорядочение сценарного дела. Ведь всякая переделка сценария срывает не только план с'емочной группы, но и работу обслуживающих цехов.

ГУКФ наметил изменение в планировании сценарного дела с таким расчетом, чтобы **обеспечить пуск в производство** лишь окончательно утвержденных сценариев. ГУКФ должен также более глубоко заниматься внутристудийным планированием, организацией труда, выработкой системы учета труда, организацией технологического процесса и т. д. Но всеми этими вопросами, имеющими чрезвычайно большое значение для развития стахановского движения в кинопромышленности, начали интересоваться только теперь.

Однако, несмотря на все недостатки, имеющиеся в студиях, можно делать картину лучше, быстрее, дешевле, применяя подлинно стахановские формы организации всех с'емочных процессов. В подтверждение этих слов тов. Усневич приводит примеры создания таких картин, как «Сын Монголии», «Искатели счастья» и др.

★

Тов. **Кацнельсон** (Ленфильм) в своем выступлении привел ряд интереснейших примеров, которые показали, что введение прогрессивно-премиальной оплаты труда обеспечивает большие производственные победы, Раньше, до введения новой системы оплаты труда, 72 плотника в течение месяца строили не больше 13 декораций, а в первом квартале — 64 плотника уже делали 20 декораций в месяц. В кинолабораториях позитив стал возвращаться через 15 часов после представления негатива, тогда как раньше на это дело уходило двоетрое суток. В то же время технические цехи, давшие еще в первом полугодии 1935 года убыток в 400 тыс. рублей, закончили первый квартал 1936 года с экономией в 175 тыс. рублей.

Так, введение прогрессивно-премиальной системы оплаты труда не только способствует повышению производительности, но и обеспечивает экономию, обеспечивает снижение общецеховых расходов. Это положение, проверенное на практике работы ряда предприятий, должны учесть наши киноработники.

Но если в Ленфильм имеются некоторые достижения в организации работы технических цехов, то в работе с'емочных групп попрежнему много неполадок. Докладчик не мог привести ни одного конкретного примера, свидетельствующего хотя бы о зарождении стахановских методов работы в с'емочных группах.

Это не случайно. Дело в том, что Ленфильм очень поздно стал заниматься организацией работы по-новому и пока еще ничего конкретного не сделано. Как явствует из выступления тов. Кацнельсона, на Ленфильм вместо организации стахановской работы выискивают всевозможные «об'ективные причины», якобы осложняющие развитие этого движения.

★

Выступление тов. **Бабицкого** (Мосфильм) показало, что на Мосфильм дело со стахановским движением обстоит не лучше, чем на Ленфильм. И здесь с'емочные группы задерживают развитие стахановского движения в технических цехах, и здесь существует несогласованность работ между отдельными членами с'емочной бригады, а здесь часто подготовка к с'емкам делается обычно только накануне с'емочного дня, а в иные даже во время самой с'емки.

Однако, несмотря на такое положение, в ряде технических цехов Мосфильм имеются люди, показывающие образцы стахановской работы. Среди них тт. **Балашев, Кузнецов, Антипов** и др. Но стахановцы еще насчитываются единицами. Большая доля вины в этом лежит и на инженерно-технических работниках Мосфильма, не сумевших организовать и возглавить стахановское движение.

Отсутствие новых проверенных норм чрезвычайно тяжело сказывается на работе студии. Попытки самой студии что-либо предпринять для выработки новых норм оказались неудачей, а ГУКФ студии никак не помог.

★

Тов. **Оцеп** (ЦК союза) привел много ярких примеров безобразного планирования в студиях, отсутствия организации с'емочных и досъемочных процессов, правильной системы оплаты труда и т. д.

На Мосфильме, например, декадный план, вдобавок еще неправильно составленный, начали менять буквально с первой же минуты.

А ведь Мосфильм **может хорошо работать.** Стахановская декада, проведенная в студии, это доказала. Но кончилась декада, и все снова пошло по-старому. В этом виновны не только **руководители** студии, но и ее **профсоюзные** организации.

Тов. Оцеп привел ряд фактов, которые говорят о безобразном состоянии нормирования в студиях. Нормировщики чаще всего не знают своего дела. Их поэтому загружают мелкой технической работой. В результате учет труда поставлен безобразно, планирование производится скверно и т. д.

В студиях — разнобой в оплате труда, отставание роста производительности труда от роста зарплаты, плохая реализация рабочих предложений, отсутствие обмена опытом, премирование плохо работающих (как об'ясняют в Белгоскино — «для поднятия духа»). Все это делает ясным, почему стахановское движение в студиях не организовано.

★

В развернувшихся прениях почти все выступавшие (тт. **Винарский** — киевская студия, **Тарич** — Белгоскино, **Михин** — студия «Рот-фронт», **Гуров** — Союзкинохроника и др.) соглашались с основными положениями докладчиков и приводили не менее яркие факты извращения принципов организации стахановского движения, отсутствия борьбы за работу по-новому, безобразной организации труда. Но ни из выступлений творческих работников, ни из выступлений низовых профработников не было видно, как они борются с ненормальностями, о которых так горячо говорилось на пленуме.

Могут ли наши киностудии работать лучше, работать организованно, по твердому плану?

Безусловно, могут. Выступивший в прениях тов. **Вовсы** (редактор «Кино»), говоря об обязательном внедрении культуры труда в производство, отметил, что кинопромышленность в этом отношении резко отстает от тяжелой промышленности Советского Союза.

Тов. Вовсы привел примеры работы заграничных киностудий, отметив высокую культуру в них, заботу о «мелочах», решающих весь с'емочный процесс, причем перенесение опыта организации производства заграничных студий к нам не составляет большого труда.

— Дело не только в сценариях и актерской проблеме, — указал тов. Вовсы, — **а в отсутствии еще элементарного порядка в студиях.**

Общая культура работы, существующая на предприятиях тяжелой промышленности, обеспечивает развитие стахановского движения. До сих пор в кинематографии такой культуры не создано. Вот почему задерживается у нас развитие стахановского движения. Мы много занимаемся большими проблемами и забываем о необходимости внедрения элементарного порядка.

★

Пленум заслушал отчет тов. **Петрусевича** — уполномоченного ЦК союза по Днепропетровской области. В прениях по этому отчету выступили почти все уполномоченные. Эти выступления явились подлинным обменом опытом работ уполномоченных и низовых профорганизаций. Необходимо и в дальнейшем практиковать постановку таких самоотчетов на пленумах ЦК союза.

★

Тов. **Нашельский** (ЦК союза) сделал отчетный доклад о состоянии финансового хозяйства союза. Союз вел финансовую работу как по бюджету, так и по соцстраху удовлетворительно.

★

В резолюции по докладу ЦК союза пленум, отметив удовлетворительную работу ЦК и улучшение связи с массами, признал, что президиум ЦК союза и союзные организации, **«не обеспечили своего влияния и организационно недостаточно охватили стахановское движение в киностудиях».**

Отмечены также отставание по культурно-массовой и организационной-массовой работе, плохая работа секции творческих и инженерно-технических работников, слабое развитие физкультурной работы.

Пленум признал **нецелесообразным** дальнейшее существование **секций творческих работников** в системе союза. Решено поставить перед ВЦСПС вопрос об организации союза творческих работников.

Пленум, учтя все выступления, принял ряд решений, касающихся правильного нормирования и внутризаводского планирования, организации учета, организации подготовительного периода, налаживания работы сценарных отделов, проведения премиальной и поощрительной систем оплаты труда, расширения технической и творческой учебы и пр.

Пленум предложил президиуму ЦК союза категорически поставить перед ГУКФ вопрос о необходимости усиления руководства стахановским движением.

★

Пленум ввел в президиум ЦК союза тт. **Сагайдачного** и **Нашельского.**

★

Закрывая пленум, тов. **Бляхин** в обстоятельной речи остановился на огромных, ответственных задачах, выдвигаемых перед профсоюзными организациями в связи с опубликованием проекта новой Конституции Союза ССР.

П. О.

*) См. газету «Кино» № 30 (742) от 17 июня 1936 г.



«Девушка спешит на свидание», п-во Белгоскино. реж. М. Вернер. На снимке: арт. Машкевич.



«Заключенные». Сценарий Погодина. Режиссер Червяков. На снимке: засл. артист республики А. И. Чебан в роли большого начальника, В. Янукова в роли Соньки.

В студиях

Мосфильм

◆ В студии Мосфильм закончены производством две картины: «Дети капитана Гранта», реж. Вайншток и «Заключенные», реж. Червяков.

◆ С 25 июня с'емочная группа «Зори Парижа» (реж. Рошаль) приступила к с'емкам «комплекса Нейи». Очередная декорация предместья Парижа блестяще выполнена художником Шпинель на территории студии. Солнечные дни, по словам режиссера, очень способствуют нормальному ходу с'емок. Во второй декаде июня работа в этой группе протекала не вполне удовлетворительными темпами. С'емки об'екта «замка Бэкон» сильно затянулись против плана из-за погоды, а также из-за от'езда в Киев на гастроли артиста Художественного театра Станицына, Хенкин с театром Вахтангова и артист Дорлиак.

Нельзя в связи с этим не ставить опять вопроса об обеспечении в дальнейшем по возможности каждой с'емочной группы актерами, временем которых режиссер может в необходимых пределах распоряжаться. В ближайшие дни режиссер Рошаль приступает к натурным с'емкам уже построенного об'екта «Нейи». Параллельно режиссер ведет черновой монтаж заснятых кусков. При нормальной погоде режиссер Рошаль предполагает закончить все натурные с'емки, включая и об'ект «фрагмент Парижа», к концу июля. Фильм он намечает сдать в ноябре—декабре.

◆ Начавшаяся в начале июня в хороших темпах с'емка фильма «Последняя ночь» (режиссер Райзман) затормозилась из-за операторского брака. Этот брак (около 1000 метров) вызвал необходимость перес'емки целиком двух планов. К с'емке третьего об'екта—«класс» режиссер Райзман приступил 20 июня. На роль гимназистки, которая до последнего времени не была замещена, приглашена сейчас артистка Половикова.

У группы «Последняя ночь» есть все предпосылки повести работу так, чтобы явиться примером четкой организации труда внутри группы. Положительным моментом, в условиях студии Мосфильм, является тот факт, что группа одна из немногих вступила в работу с готовым генеральным планом.

Одесская студия Украинфильм

◆ Закончено производство картины «Половодье». Авторы — режиссеры Голуб и Садкович, оператор Туровцев, композитор Козицкий, звукооператор Канн. В фильме снимались арт. Б. Безнин (Андрей), Л. Скоромная (Ольга), И. Быков (Глушко) и Надемский Н. (дед Никита). Фильм снят в двух вариантах: украинском и русском.

◆ Реж. Григорович отстранена от работы в студии, т. к. заснятый ею материал оказался недоброкачественным. Постановка фильма «Солнечный маскарад», над которым она работала, передана реж. Б. Шелонцеву. С'емки фильма из-за болезни реж. Шелонцева начнутся через два месяца. Это время драматург Шестаков использует для некоторых доработок сценария.

◆ Через несколько дней будет закончен окончательный монтаж фильма «Держись, Карлуша!». Сценарий Б. Балаша, режиссеры Маслюков и Маевская, оператор Славинский, музыка Ю. Милютина.

◆ Снятый по картине «Знаете ли вы украинскую ночь?» материал не давал оснований полагать, что режиссеру А. Лейну удастся создать высокохудожественный фильм. Картина с производства снята.

◆ Сценарный отдел (завед. т. Крусман) получил от писателя А. Головко сценарий «Мытько Делюк» на тему о героическом поведении детей в гражданскую войну.

В СТРУКТУРНОЙ ПАУТИНЕ...

Успех работы кинохроники во многом зависит от правильной организации ее аппарата. До сих пор структура Союзкинохроники часто не содействует работе, а тормозит ее. Нелепо распределены функции между трестом и Московской студией. Всесоюзные киножурналы выпускает студия, но главным редактором журналов является управляющий трестом. Основной материал для журналов—кинoинформация с мест, но местная сеть принадлежит не студии, а тресту. Тематическое планирование кинoинформации формально осуществляют и трест и студия, а фактически оно совсем беспризорно.

Трест дает на места задания, главный редактор принимает материал, а студия его не использует. Таких формально принятых, а фактически неиспользованных сюжетов на полках московской студии имеется около 120—130. Эта цифра приобретает особую выразительность, если учесть, что трест платит за каждый сюжет 1.000—1.400 рублей.

Кроме определенного количества сюжетов, установленного планом, трест дает местным студиям много дополнительных заданий, но дополнительного количества пленки для выполнения этих заданий не дает.

На-днях в Московской студии состоялось совещание о новой структуре студии. Но... и при новой структуре остаются старые «неувязки». В числе ряда новых отделов намечено организовать при редакции созданной в Московской студии отдел местной сети. Казалось бы, что теперь местные студии получат хозяина и руководство ими улучшится. На самом же деле этого нет. Московская студия подходит к руководству местами лишь с узко потребительской точки зрения. Она собирается руководить только с'емкой сюжетов для Москвы, считая, что работой студии и баз по выпуску кинопродукции для местного экрана должен руководить попрежнему трест. Создается недопустимый параллелизм. Ни трест ни студия не учитывают того, что на выпуске местной продукции и на с'емке сюжетов для Москвы заняты в краях и областях одни и те же творческие работники. Работа для Москвы является только частью работы местных студий. Основная продукция местных студий—это продукция для местного экрана и именно она определяет качество кинoинформации студии в целом, в том числе и качество сюжетов, отправляемых в Москву.

При новой структуре разнобой и путаница в руководстве сетью останутся. Идеологическое и творческое руководство работой местной сети должно быть сосредоточено в одних руках — в редакции при московской студии. Только при этом условии можно рассчитывать на повышение качества кинoинформации из краев и областей.

ОПЕРАТОР

ПОПРАВКА

В № 31 газеты «Кино» в статье «Горький о кино» по вине корректуры допущена опечатка, искажающая смысл фразы. Во втором абзаце последней колонки 6 строку сверху вместо «но с нашей стороны больше» следует читать «но с **вашей** стороны больше».

За рубежом

ГЛАЗАМИ ПИСАТЕЛЯ

Французская газета «Пари-Суар» печатает серию очерков одного из талантливейших писателей Франции Блэз Сандрар о Голливуде. Сандрар прекрасно уловил внутреннее противоречие, которыми полна эта столица кинематографии.

— Ни одно судно — пишет он — не может бросить якоря в Сан-Педро без того, чтобы по меньшей мере половина команды не помчалась на стареньких такси в Голливуд, отстоящий в 50 километрах от порта. По морскому поверью Голливуд приносит счастье. Да и не мудрено, ведь весь город — это сплошная фабрика иллюзий. Не только тех иллюзий, которые преподносятся на экране. Голливудскую иллюзию можно купить и увезти с собой на пароходе как сувенир. Тысячи смуглых гидов водят моряков и туристов, показывая ими какие-нибудь незанятые дома под видом вилл голливудских звезд. И в то же время они продают им на память «игрушки Микки-Маус», «усы Чарли Чаплина», «локон Маэ Вест» и даже «зуб мудрости Греты Гарбо».

Десятки тысяч молодых людей и талантливых или, по крайней мере, красивых девушек стекаются в этот «город счастья» в надежде на славу, на приятную и выгодную работу. Но это — тоже иллюзия.

Когда входишь в студию, то получаешь впечатление, что этот напряженный и спешный труд не дает творческой радости его участникам. Каждый из них прекрасно знает свое дело и делает его почти автоматически, в то же время совершенно не интересуясь окончательным результатом. Я сомневаюсь в том, чтобы участники с'емки кроме режиссера и двух-трех главных исполнителей знали бы даже, что собственно они снимают. Работа идет живо, но без радости.

Труд механизирован и расщеплен настолько, что для огромнейшего большинства работников ни о каком творчестве не может быть и речи. В связи с этим в Голливуде обнаружился своеобразный кризис — кризис звезд. Всего 23 артиста в Голливуде считаются «звездами», т. е. такими артистами, одно имя которых гарантирует фильму успех. Но для огромного производства голливудских студий 23 «звезд» мало. А новые звезды почти не появляются на небосклоне Голливуда. Это вообще «импортный товар» — за все время существования кино только три или четыре звезды были открыты в Голливуде — другие попали туда, уже составив себе имя в других краях.

А кризис «звезд» сейчас острый. Некоторые из 23 уже начали тускнеть, а других вербует Европа, особенно Англия.

Но голливудские предприниматели не унывают: «пусть у нас нехватает сейчас звезд, пусть новые артистки не обладают тем, что называется «секс-аппиль» (воздействие на чувственность), мы выдумаем что-нибудь иное, чтобы не сдать позиций Европе».

И действительно, они выдумывают, они наводняют Европу сверх-боевиками. Но радость творчества — это тоже одна из иллюзий, которую создает вокруг себя Голливуд...

С. Г.

БЕЛГОСКИНО „ПРЕМИРУЕТ"

Я работала в киностудии Белгоскино три года. В марте 1935 года в дни юбилея белорусской кинематографии я была премирована по постановлению треста Белгоскино ценным подарком—часами. Прошло уже больше года со дня этого постановления, но подарка я не получила.

Я обратилась с запросом в киностудию. Секретарь дирекции мне ответил: «на вас нехватило часов, через несколько дней мы их купим — тогда получите». Прошли месяцы. Я послала в апреле письмо директору треста тов. А. Галкину. Ответа на письмо не последовало. Так я до сих пор не могу получить не только подарка, которым награждена за свою работу, но даже отметки в трудовом списке о награждении.

М. ИТИНА.

ЛЕНИНГРАД (**от наш. корр.**). Я проверил факты, изложенные в письме М. Итиной. Они подтвердились полностью. Директор киностудии Белгоскино тов. Матусов, на вопрос о причинах безобразной задержки в выдаче награды т. Итиной заявил, что он «ничего не знал» об этом факте (хотя с ним говорили уже по этому поводу не один раз).

✲

Мы требуем, чтобы трест Белгоскино в кратчайший срок ликвидировал такое отношение к своим лучшим работникам.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ
ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное Издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.

О звукозаписи

Указания партии и правительства о скорейшей звукофикации киносети хотя и претворяется в жизнь, но требует еще большего к себе внимания и энергичной, напряженной работы.

Особенно важное значение приобретает в связи с этим вопрос о качестве звукозаписи, о правильной организации процесса звукозаписи на фабриках.

Качество записи на наших советских аппаратах довольно удовлетворительно, вопросам звукозаписи у нас уделяется достаточно внимания. И все же надо признаться, что мы еще отстаем от заграницы как по качеству звукозаписи, так и по использованию звука в картине. Об'ясняется это рядом причин. К основным из них следует отнести следующие.

При пуске в производство сценария весьма слабо разрабатывается его звуковая часть. В большинстве случаев ни сценарист, ни режиссер не знают возможностей техники. В результате — не всегда правильно и рационально используется звуковая аппаратура.

На каждой фабрике по-своему трактуют положение и роль звукооператора и звукооформителя, не знают точно их функций и обязанностей. Не определена роль звукооператора в с'емочной группе, степень его участия в разрешении творческих вопросов.

Ни на одной фабрике не создано элементарных условий для записи музыки. А ведь музыку, записанную для картины, слушают миллионы. Для исполнения музыки в кино необходимо привлекать лучшие силы, создать наилучшие акустические условия. На практике же далеко не во всех фильмах правильно разрешается вопрос о составе оркестра, его рассадке и пр. Ни на одной фабрике нет точной увязки процесса звукозаписи с общим процессом производства картины. Все это порождает организационные неувязки.

Сейчас на фабрике ставится вопрос о централизованной звукозаписи. Прекрасная идея эта может быть дискредитирована, если не будут устранены отмеченные выше недостатки.

Многими работами у нас и за границей доказано бесспорное влияние фото-химической обработки на качество звука. Поэтому вопросам хорошей обработки фонограмм должно быть уделено достаточное внимание. Нужно приветствовать наметившуюся тенденцию к механизации и полной автоматизации этих процессов.

Очень серьезное внимание надо, наконец, уделить воспитанию кадров звукооператоров.

Часть звукооператоров пришла в кино из радиовещания, часть выросла непосредственно на кинофабриках из смежных цехов, часть пришла на фабрики за последние год-два, окончив ЛИКИ. Первые две группы, как правило, не имеют достаточных теоретических знаний и специальных знаний в области кинотехники. Окончившие ЛИКИ, как правило, слабо подготовлены к практической работе и в большинстве случаев специально для работы в качестве звукооператоров не готовились.

Нужно, конечно, всячески сохранять и давать возможность расти технически и творчески звукооператорам, которые работают сейчас. Нужно обязать их учиться и создать благоприятные условия для этого. Кроме того, ЛИКИ должны готовить специалистов по вопросам звукозаписи. Отбирать для этого нужно людей еще во время учебы в институте и заботиться о том, чтобы они, помимо технических знаний, были достаточно хорошо подготовлены, как в области музыки, так и в области творческих вопросов кино.

Вопросы качества звукозаписи и пути, по которым пойдет эта отрасль звукотехники, требуют большого внимания. Особенно теперь, когда в порядке дня поставлен вопрос о реконструкции кинофабрик.

Инженер Б. Н. КОНОПЛЕВ.

Уполномоч. Главлита Б—25076
Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.